

N. S. a. XIV. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1961

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1961

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XIV. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1961

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

G. NATALI. Battista Tassara « lo scultore dei Mille »	pag. 141
S. ROSSI. Il soggiorno milanese di G. Verga	» 157

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

G. MANGANARO. Ricerche di epigrafia siceliota	» 175
S. LACONA. Quattro antefisse tarantine nell'Antiquarium dell'Università di Catania	» 199

NOTE E DISCUSSIONI

G. GARGALLO. Voltaire storico	» 204
F. M. DELOGU. Note su Leopoldo Alas	» 212
G. A. BIANCA. Nota sul problema dei generi letterari	» 220
RASSEGNA di studi di filologia classica a cura di Q. CATAUDELLA	» 226

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere,
Università degli Studi, Catania - Telefono 214-241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1961



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1961

SOMMARIO DELL'ANNATA 1961

STUDI E SAGGI

DES PLACES, EDOUARD. La langue philosophique de Platon	pag. 71
MORISANI, OTTAVIO. L'iconografia della discesa al Limbo nella pittura dell'area di Montecassino	» 84
NATALI, GIULIO. Battista Tassara « lo scultore dei Mille »	» 141
ROSSI, SALVATORE. Il soggiorno milanese di G. Verga	» 157
SPADARO, GIUSEPPE. Studi introduttivi alla Cronaca di Morea. III . .	» 1

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

AGNELLO, SANTI LUIGI. Sui sarcofagi romani in Sicilia	» 98
LAGONA, SEBASTIANA. Quattro antefisse tarantine nell'Antiquarium del- l'Università di Catania	» 199
MANGANARO, GIACOMO. Ricerche di epigrafia siceliota	» 175

NOTE E DISCUSSIONI

BIANCA, GIOVANNI A. Nota sul problema dei generi letterari	» 220
BRUNELLI, GIUSEPPE A. Villoniana	» 119
DE LOCU, F. M. Note su Leopoldo Alas	» 212
GARCALLO, G. Voltaire storico	» 204
RASSEGNA di studi di Filologia classica a cura di Q. CATAUDELLA . .	» 226
RECENSIONI	» 131

BATTISTA TASSARA

« LO SCULTORE DEI MILLE »

Le rievocazioni patriottiche di questi due ultimi anni, e segnatamente quelle dei Mille, hanno dato nuovo lume alle figure dell'aedo dei Mille Ippolito Nievo e dello storico poeta dell'invitta schiera G. C. Abba; ma hanno lasciato nell'ombra, dalla quale intendo trarla io, quella del loro degno amico Battista Tassara, « lo Scultore dei Mille ».

Ho sempre dinanzi a gli occhi della mente il bellissimo vegliardo dalla lunga barba e dai lunghi capelli argentei e dagli occhi soavi, a quando a quando lampeggianti per lo sdegno di ogni bruttura estetica e morale, diritto e fiero sotto il nero cappello a larghissime falde e l'abito nero a doppio petto, lungo sino al ginocchio.

Le memorie autobiografiche, da lui affidatemi nel 1901, e un lunghissimo carteggio mi mettono in grado di narrare i casi della sua vita avventurosa e operosa, piena di ammaestramenti per i giovani e di ricordi gloriosi per i vecchi.

* * *

Nacque a Genova il 24 giugno 1841 da un pescatore di corallo e da una lavoratrice di pizzi. Gracile e infermiccio sino a diciannove anni, fu salvato solo dalle cure amorose della madre, per la quale ebbe sempre una vera adorazione. Il padre sperò di fare di lui prima un negoziante; poi, vedendolo sempre in una bottega di fabbro, donde usciva col viso nero, un meccanico; poi, vedendolo frequentare l'officina d'un orafo cesellatore, un orefice. Finalmente, avendogli chiesto che cosa intendesse fare e avendogli Battista risposto: « Lo scultore », il povero pescatore che, quantunque non sapesse leggere né scrivere, amava

tanto l'arte da aver raccolto nella sua povera casa una buona quantità di quadri, secondò il desiderio del figlio.

Il Tassara entrò nello studio del prof. Cevasco, valente artista e uomo di elevati sensi. Uno dei primi suoi lavori fu un busto di Giuseppe Mazzini, che offrì in dono alla signora Carlotta Benedettini, la quale ospitava il grande esule, quando segretamente tornava nella città natale. Non aveva ancora consegnato il busto alla buona signora, che vide il cuoco, col suo bravo grembiule e la berretta bianca, in atto di ascoltare i suoi discorsi, ridendo sotto i baffi. Se ne andò via di malumore: seppe poi che quel cuoco era Giuseppe Mazzini in persona.

Scampato in grazia del suo maestro al processo per l'abortito tentativo insurrezionale del 27 giugno 1857, modellò il busto dell'Alfieri, che, eseguito in marmo, fu acquistato nel '60 dal Municipio di Genova.

Non ostante che suo padre, munito di un mazzo di corde, lo andasse cercando per legarlo, riuscì con altri generosi giovani a fuggire a Quarto, per partecipare alla spedizione dei Mille nella « terra che brucia in mezzo al mare ».

A Talamone fu iscritto nella prima compagnia, comandata da quell'arcangelo di guerra che fu Nino Bixio: ma a Marsala, nel regolare ricostituirsi del corpo di spedizione, la sua compagnia passò al comando di Giovanni Dezza. Sbarcando a Marsala, rischiò di affogare, frettoloso, com'era, di lasciare la barchetta, che minacciava di sommergersi. A Calatafimi la sua compagnia, rimasta sin allora di guardia ai carri, fu avocata dal capo di Stato maggiore Sirtori, e fece così bene il suo dovere, che da allora in poi Garibaldi la chiamò la « Compagnia di ferro ». Finita la battaglia, fu offerta al nostro amico una medaglia o il grado di caporale. Intravedendo una campagna lunga, giacché Roma e Venezia eran la mèta del pensiero dei Mille, prescelse il grado, a cui fu aggiunta la menzione onorevole.

A Palermo, invidiando gli eroici « carabinieri genovesi », ch'erano all'avanguardia, corse a prender posto accanto a loro. Una palla dei cacciatori bavaresi gli perforò l'omero dalla clavicola alla scapola. Anche questa volta, fra la medaglia e il grado di sergente, scelse il grado. Guarito che fu, e rimasto assai debole, chiese e ottenne di passare all'Intendenza militare, diretta dal generale Giovanni Acerbi e dal maggiore Ippolito Nievo, due grandi anime, di cui seppe acquistare la benevolenza.

Nell'ottobre del '60, entrò, a S. Maria di Capua, nella XVIII divisione, comandata dal Bixio, e propriamente nella brigata comandata dal suo amatissimo Dezza. Fu spettatore a Teano dell'incontro di Garibaldi con Vittorio Emanuele; e fu presente alla consegna della medaglia dei Mille ai superstiti nella piazza del Palazzo Reale a Napoli.

Svanita oramai la speranza di una guerra sotto le mura di Roma e nella Laguna di Venezia, stimolandolo l'amore dell'arte, lasciò le armi per tornare allo scalpello. Era partito da Genova senza un soldo in tasca: vi tornava con venti lire. Si rimise a studiare: modellò un Balilla grande al vero, e un gruppo al vero, rappresentante la morte del primo martire dei Mille, il portabandiera Simone Schiaffino, a Calatafimi: preannunzio dei bassorilievi con cui avrebbe molti anni dopo eternata nel bronzo la gloriosa spedizione.

* * *

Nel febbraio del '62, si trasferì a Firenze. Non volle aver legami con nessun maestro, ma desiderò essere in relazione coi migliori ingegni. Il Duprè spesso andò a visitare il nostro amico nel suo studio, e mostrava di volergli bene. Una volta gli fece avere da Assisi l'ordinazione d'una statua fittile di S. Francesco: ma, volendola poi Assisi di marmo, la fece lui!

A Firenze il Tassara s'innamorò di Serafina Botto¹, pittrice e scrittrice genovese, donna di delicato sentire, che divenne sua moglie.

Enumererò i suoi principali lavori del periodo fiorentino. Il gruppo degli *Amori degli Angeli*, dal poema di Tommaso Moore, nel quale il Tassara mise tutta l'anima sua piena d'amo-

¹ Serafina Tassara Botto (1833-1889) meriterebbe anch'essa una biografia. Se ne trova un cenno nel *Dizionario biogr. d. Scrittori contemporanei* del De Gubernatis, Firenze, Le Monnier 1879. Pubblicò un *Carme* nell'*Albo Cairolì*, 1873, e il vivace scritto polemico *Arte italiana e critica tedesca, a proposito d'uno scritto tedesco sull'arte fiorentina*, Firenze, Le Monnier 1878. Scrisse anche alcune biografie, tra cui quella del Garelli, primo maestro di Napoleone III. In una lettera del 23 nov. 1899, il Tassara mi dà notizia delle opere editte e inedite della moglie.

re per la Botto, esposto a Torino nel '64, fu lodato da Vincenzo Vela. Abbozzò un bassorilievo di quattro metri con centinaia di figure, rappresentante la *Venuta di Cristo al mondo*: l'abbozzo, una notte, crollò con infernale fracasso, rovinando il cavalletto e i lavori vicini. Sempre più ricco d'idee che di commissioni, e col diavolo in corpo, come dicevano i suoi amici, fece una statua del Giusti; una statua di *Garibaldi su lo scoglio di Quarto* (che nel '66 doveva, fusa in bronzo, esser collocata su lo scoglio di Quarto: cosa che non avvenne per disaccordi politici sorti fra i componenti il Comitato), un busto di Garibaldi, modellato dal vero, quando il Generale, nel '66, onorò d'una visita il suo studio, e un altro in bassorilievo, per la Villa Cattani Cavalcanti a Signa, che il Generale si degnò di firmare. Modellò il gruppo del *Battesimo di Cristo*, per la Chiesa di S. Giacomo in Santa Margherita Ligure; e una Madonna che prega, per un sepolcro di Pietroburgo. Fece molti ritratti, fra cui quelli di F. Dall'Ongaro², di N. Barabino, di G. Avezana.

Nel 1867, fu nominato socio onorario dell'Accademia Raffaello d'Urbino, e nel '68 venne a far parte dell'Accademia di belle arti di Firenze, e nel '69 di quella di Genova.

Nel suo studio a Firenze espose una coppa, di cui dirò (cominciata a modellare nel 1870), col concorso, in quindici giorni, di più che tremila persone. Andò poi a esporla all'Esposizione artistica e industriale di Milano (1871), dove fu ospite dei signori Ravizza, pei quali fece, con altri lavori, il ritratto della signora Alessandrina, nota benefattrice. Critici e pubblico ammirarono molto la coppa; e Vittorio Emanuele, visitando la esposizione, gli strinse affettuosamente la mano, come racconta il Dall'Ongaro, rallegrandosi con lui per il bel lavoro e pel nastro dei Mille che gli vide all'occhiello³. La coppa fu premiata con medaglia dal Ministro dell'industria; ma non poté essere fusa per l'enormità del prezzo.

Anche a Monaco, dove il Tassara si recò verso la fine del '71, la coppa fu molto lodata dagli artisti e dai critici d'arte, tra i quali emergeva Federico Pecht.

² Il busto di F. Dall'Ongaro fu inaugurato a Trieste il I dicembre 1876: v. V. BONARDI, *Memorie triestine*, Trieste, 1922, p. 160.

³ F. DALL'ONGARO, *L'esposiz. industriale a Milano nel 1871*, in *Scritti d'arte*, Milano Hoepli 1873.

Nel marzo del '72, si recò a Vienna col modello della coppa, che, esposta all'Esposizione universale, fu premiata dal giuri delle arti decorative. A Vienna si trattenne sino al 1873: ma, benché operosissimo, spesso vi si trovò privo di commissioni e di danaro, tantoché passò tre giorni senza cibo.

Oltre alcuni ritratti e varii bozzetti, modellò, per altro, in quaranta giorni, due grandi bassorilievi per la porta settentrionale del Palazzo dell'Esposizione; e, in due mesi, venti statue, che decoravano il Padiglione dei fanciulli, rappresentanti gli abiti delle donne e dei bambini delle varie parti del mondo.

Quando, accompagnato dal generale Dezza, Vittorio Emanuele venne a visitare l'esposizione, il suo antico generale volle il Tassara accanto a sé, a far da guida al Re in quelle sale: dove lo Scultore dei Mille si faceva onore soprattutto con la più volte menzionata coppa, mirabile lavoro di uno che aveva studiato l'arte del Cinquecento.

Essa rammenta una nave nella forma ellittica del vaso propriamente detto; è alta 90, larga 80 centimetri. I gruppi e le figure che la adornano, rivelano ricchezza di fantasia e vigore compositivo. L'artista ha voluto manifestamente simboleggiare la « lotta per la vita ». Citiamo da una lettera a Ignazio Cantù (nell'*Album dell'Esposizione italiana* del 1871) di Serafina Tassara Botto, la quale poteva sola, come compagna indivisibile dell'artista, tutti comprendere gli affetti e le pene da lui trasfusi nel suo lavoro: « Come esso dagli Angioli gentili, che lo fanno, tra i suoi amici, chiamar l'Angelico della scultura, e dalle severe figure degli Eroi sia passato ad esprimere questa fantastica lotta del bene e del male, e ad infondere tanto dolore e tanta ira nelle sue figure, io sola posso ben comprenderlo. In quei due mostri fieri e diversi che stanno alla base, costringendovi i tritoni, io indovino gl'impedimenti che il fato e l'umana malignità pongono su la via del genio; in quella punta di « humour », che apparisce in qualche particolare, vedo il genio stesso che si sente superiore e si vendica ridendo; e in quella mistica ghirlanda di fiori e di lauro, alla quale l'oppresso giovane, nella cui testa l'artista ritrasse sé stesso, si attiene con tanta costanza, mentre il suo nemico lo morde al costato, io veggio tutta una storia d'amore, d'arte e di lotta ».

Il colera, la crisi finanziaria, che tante fortune distrusse a Vienna, le delusioni, la mancanza di lavoro e di danaro costrinsero il Tassara a tornare a Firenze.

* * *

Tornò a Firenze, sgomento per l'avvenire che gli si presentava fosco, non avendo altro conforto che la benevolenza di alcuni illustri amici.

Ubaldino ed Emilia Peruzzi davano allora impulso alla vita intellettuale fiorentina. La loro casa, al Borgo dei Greci e all'Antella, era il ritrovo di quanti, viventi o di passaggio a Firenze, erano noti o notevoli per virtù d'ingegno. I loro « lunedì » erano frequentati da uomini politici, scienziati e letterati (Minghetti, Bonghi, Mantegazza, A. D'Ancona, A. Conti, Giuliani e altri) e da artisti (Ussi, Barabino, Mussini, Gordigliani, Tassara e altri). *Il salotto di Emilia Peruzzi*, chi lo sapesse scrivere, riuscirebbe libro non meno piacevole e curioso del *Salotto della contessa Maffei* di R. Barbiera ⁴. Nel 1875, essendo stato Ubaldino l'anima delle feste centenarie di Michelangelo, sorse, per iniziativa del Tassara, un comitato per far coniare una medaglia d'oro, che fu da lui modellata, da offrirsi al Peruzzi, in ricordanza di quanto aveva fatto a onore dell'Uomo dalle quattro anime e della sua patria.

Il Nostro fece allora i ritratti di V. Carrera, N. Bixio, A. Aleardi, M. Rapisardi e d'altri; e qualche lavoro per Genova, fra cui la maestosa statua di Mosè, che s'ammira nel Pantheon del Camposanto di Staglieno. Doveva anche scolpire il monumento a Nino Bixio: conservò sempre gelosamente un biglietto di Garibaldi, in data 18 ottobre 1877, che diceva: « Mio caro Tassara, io vi credo degno di scolpire il monumento all'eroe nostro genovese Bixio. Vi serva questo di commendatizia per i miei amici. Vostro G. G. ».

Sarebbe troppo lungo narrare come la statua fu scolpita, orribilmente male, da un altro scultore, più amico di Pluto che delle Grazie.

Nel 1877 gli furono ordinati da una società marmifera due candelabri monumentali: gli si promisero 14.000 lire, che furono ridotte a 3.000, col pretesto ch'egli sarebbe rimasto padrone dell'opera sua. Fatto sta che, finiti i lavori, rimase con qualche migliaio di lire da pagare. Avendo i candelabri meritato un premio a Parigi, la persona da lui incaricata di ritirare la

⁴ Cfr. E. DE AMICIS, *Un salotto fiorentino del secolo passato*, nell'« *Illustrazione Italiana* », Milano, 1902.

medaglia e il diploma, gl'inviò questo, si tenne quella per ricordo. I candelabri, di puro stile quattrocentesco, sono alti due metri e mezzo: il primo è decorato da graziosissimi putti che danzano, il secondo da graziosissimi putti che suonano.

Modellò il ritratto di Santo Varni, maestro di una intera generazione di scultori. Fece, avendo a modello Sebastiano Fenzi, il patriarca dei ginnasti d'Italia, un bozzetto di Encelado in atto di scagliare l'ultimo masso contro l'Olimpo⁵. Ebbe dal marchese Matteo Ricci la commissione d'un busto di marmo del suocero suo Massimo d'Azeglio.

Nel '78 partecipò al malaugurato, per lui, concorso per il monumento a Vittorio Emanuele a Milano, che lo coprì di debiti: tanto era grande il modello (cinque metri d'altezza), del quale fece distruggere la parte architettonica, serbando le dodici figure, e tanto dispendioso il trasporto e il collocamento.

Nello stesso anno, su proposta del Rapisardi, gli fu ordinata dal Municipio di Catania la tomba di Vincenzo Bellini.

Alta cinque metri, questa tomba, addossata al secondo pilastro della navata di destra del Duomo, consta di un bassorilievo e d'un sarcofago, circoscritti da un arco semplice e severo, e sormontati da una croce, e della statua della Melodia, che poggia su un solenne basamento. Il bassorilievo rappresenta l'apoteosi del Bellini: due angeli trasportano il glorioso Maestro nel regno « che solo amore e luce ha per confine », e un altro gli viene incontro per abbracciarlo, lieto che sia tornato fra gli abitatori del cielo. Sul sarcofago la Melodia ha deposto tre corone. Essa tiene la mano al cuore, come per dire che dal cuore trasse quel grande le sue ispirate melodie. Il basamento è decorato da un bassorilievo di bronzo, rappresentante il coro delle protagoniste delle opere del Bellini, in mezzo alle quali, con un fiore in mano, sta la Sonnambula, che canta: « Ah! non credea mirarti - Sì presto estinto, o fiore! », note che sono poi riprodotte graficamente nella targa del sarcofago, quale iscrizione compendiate mirabilmente la vita del Maestro.

Il lavoro gli fu pagato 7.800 lire: al solito, egli restò con qualche migliaio di lire di debito. Nella sua dimora di circa sei mesi a Catania, fece altri lavori, specialmente per la principessa D'Emanuel, fiore di bellezza e di cortesia.

⁵ Questo Encelado è in mio possesso. Me ne fece generoso dono con lettera 30 marzo 1909.

Tornato a Firenze, mise mano alle due statue *Aronne* e *Samuele*, che adornano la nuova facciata del Duomo, e fece altri lavori meno importanti, tra cui il ritratto del principe Corsini per l'Accademia de' Lincei. E per dannazione dell'anima sua mise sù una fabbrica di maioliche, la quale, dopo tre anni di sacrificii e di stenti, dovè chiudere, perché non gli era rimasto più altro che gli occhi per piangere.

Accettò il posto, offertogli dal marchese Matteo Ricci, di direttore della Scuola d'arte applicata all'industria di Macerata. Nei pochi anni che il Tassara fu a Macerata, dove contrasse nuove nozze con la contessa Luisa Carradori, crebbe di molto il numero degli alunni e delle alunne, e il suo insegnamento diede ottimi frutti: tantoché la Scuola fu premiata all'Esposizione di Camerino del 1888 dal Ministero della pubblica istruzione. In quella occasione conobbe a Camerino il Carducci, del quale (come mi fa sapere nella lettera del 16 giugno 1907) fece in poco più di due ore il ritratto.

Intanto modellava la statua colossale di Nettuno e i gruppi dei cavalli marini, che gli erano stati ordinati dalla Real Casa: ordinazione poi lasciata in sospeso dagli amministratori di quella, in modo poco rispettoso per l'arte e per l'artista.

Gli erano stati ordinati anche dei lavori per Calatafimi. Nel 1899 si recò a Roma per gli opportuni accordi, ma, andando le cose per le lunghe, dovè dimettersi dal posto di direttore della Scuola di Macerata: cosa di cui ebbe in séguito a dolersi, avendo lasciato il certo per l'incerto.

Non se ne dolse l'arte: ché nel Tassara l'epopea dei Mille ebbe il suo scultore, come aveva avuto in Ippolito Nievo il suo aedo e il suo storico poeta in G. C. Abba.

* * *

A scolpire i bassorilievi di Calatafimi il Tassara era stato proposto alla real Commissione dal principe degli scultori allora viventi Giulio Monteverde, che, facendo favorevoli apprezzamenti sul suo merito d'artista, aggiungeva: « Unico artista che fu con i Mille, egli potrà e saprà dare ai bassorilievi, come nessun altro, impronta di verità ».

Datagli definitivamente l'ordinazione, cominciò per il nostro amico una dolorosa « via crucis » a causa della rappresen-

glia di un uomo di Stato, che, non essendosi trovato a Calatafimi durante il combattimento, il Tassara non aveva effigiato ne' suoi bassorilievi. Il Crispi fece di tutto per togliergli l'ordinazione e impedire la fusione in bronzo. Di qui l'odio implacabile furioso, che quest'uomo, di solito mite e generoso, ebbe poi sempre per lo Statista siciliano. La caduta del Crispi pose fine a' suoi crucci: ma non cessarono le difficoltà economiche, le quali non furono per nulla menomate dal successore del Crispi, il generale Pelloux. Per questi lavori, che gli furono pagati 21.000 lire, rimase in debito col fonditore di 5.000 lire.

Sono due bassorilievi, che misurano tre metri di lunghezza e un metro e 50 di altezza, e hanno un rilievo di 30 centimetri: *Lo sbarco a Marsala*, modellato nel '91 e nel '92, e *La battaglia di Calatafimi*, che, principiata nel '92, fu formata in gesso verso la fine del '96; e una corona di palme e quercia, ornata del simbolo della Trinacria (forse la più grande corona che sia mai stata fatta in tal genere, misurando un metro e 85 di larghezza e due e 50 di altezza).

I due bassorilievi, inaugurati alla chetichella (come mi risulta dalla lettera del 29 novembre 1901) nel febbraio del 1901, furono posti ai lati del grande Ossario, eretto nel 1892 a Calatafimi sul campo di battaglia; e la corona fu posta su l'obelisco dell'Ossario stesso, che l'architetto Ernesto Basile disegnò semplice e severo, ispirandosi alla semplicità maestosa di cui a pochi passi da Calatafimi gli era modello il Tempio di Segesta.

Nel primo dei due bassorilievi, rappresentante lo sbarco a Marsala, circa novanta figure si muovono, animate dalla fede nei destini della Patria e nella fortuna del Generale, che, ritto nel mezzo, consegna al prode Schiaffino la bandiera già avuta in dono dalle donne argentine. Dietro l'alfiere s'avanzano le schiere esultanti: si distinguono chiaramente Cossevich, Nullo, Mosto, Spangaro, Orlando, Ripari, Miceli, Domenico Mauro, Sampieri, Manin, Castiglia, Sprovieri, La Masa, Consoli, Sgarallino, Carini, Parodi, Capurro, Ciaccio, Vago, Anfossi, Grandi, Arconati, Fosca e, ancora vestito da bersagliere dell'esercito, Bedeschini. Due volontarii trasportano sulle spalle un cannone; altri trascinano le casse delle munizioni. Nel giovinetto dal cappello a cencio e dai capelli lunghi, intento a tirar la corda che dovrà tener accostata alla spalletta del molo la nave dalla quale altri dei Mille sbarcheranno, l'artista ha ritratto sé stesso. A sinistra del Generale, o a destra di chi guarda, si vedono, fra

gli altri, Menotti, Canzio, Turr, Dezza, Carbone, Ippolito Nievo (che, come si conviene al dolce poeta, non ha nulla di militarresco, effigiato in atto di gentile saluto), Dapino, Carbonelli, Zolli, Escoffier, Strazza, Gorgoglione, Emilio Evangelisti, Montanari, Nodari, Raveggi. Salito su un masso, Bixio ordina le prime schiere, che s'incamminano verso le porte di Marsala. In fondo, il mare; la prua del *Piemonte*, una delle due navi dei Mille, l'*Hannibal*, la nave inglese che ha protetto lo sbarco, e la corvetta borbonica, che fulmina il porto con le sue artiglierie.

Il secondo bassorilievo, più drammatico, rappresenta l'ultimo momento della battaglia di Calatafimi. Il Generale, con la mano protesa, dall'alto d'un masso, ordina che il foco cessi. Ettore Filippini, ferito alla fronte, gli si avvicina, carponi, a baciare un lembo del suo mantello. Gli ultimi borbonici tentano invano di resistere all'impeto dei Mille. Bixio (con Turr accanto), con la spada in pugno, volge minaccioso l'ultimo sguardo al nemico. Sirtori, a cavallo, calma i più ardenti; uno dei frati garibaldini esulta per la vittoria. (« Anche un frate non è di troppo fra noi — dice G. C. Abba —: dà risalto al nostro piccolo campo. Salvator Rosa avrebbe pagati un occhio que' sette che combatterono a Calatafimi »). Oltre i principali compagni del Generale, vediamo i vari episodii della memoranda giornata. Banchemero saluta sul cannone conquistato; Majocchi è ferito; Schiaffino, l'alfiere, è morto, ma un nastro della sua bandiera (era un nastro verde) è mostrato da Giovanni Damiani come segno di speranza; Giuseppe Bandi gronda sangue da tutta la persona. Si vedono poi G. C. Abba, il futuro storico poeta della spedizione, il trombettista Tironi, il capitano Mario Palizzolo, il maggiore Carini e altri. In tutto, circa settanta figure.

In ambedue i bassorilievi, oltre al movimento delle figure e alla rara forza rappresentativa dell'azione, si nota un ottimo senso della decorazione, del quale il Tassara dà più evidente prova nella corona di quercia e palme, come lo aveva dato nella coppa e nei candelabri.

Dopo quella dei bassorilievi di Calatafimi, non gli fu possibile avere altre ordinazioni; e le sue cose andarono a rotta di collo. Non perciò smise di lavorare. Fece il ritratto dell'amico Luigi Mercantini, l'autore dell'Inno di Garibaldi. Recatosi a Carpi per il concorso del monumento al generale Fanti, e stretta amicizia col Bertesi, modellò, a testimoniare la sua adesione al socialismo, un busto colossale di Carlo Marx.

* * *

Ho sin qui attinto dalle citate memorie autobiografiche, già da me usufruite in un opuscolo giovanile ⁶: da ora innanzi attingerò principalmente dalle numerose, spesso lunghissime, lettere (sarebbero 118, ma il conto non torna, perché spesso entro la stessa busta si trovano due, tre lettere spedite insieme), ch'egli mi dicesse dal 1896 al 1915, e che ho or ora rilette con commozione per l'affetto che mi attestano (« Credi che tu sei il primo e sarai il solo al quale confesso e confesserò sempre intera tutta l'anima mia »: lettera del 24 febbraio 1903), e con pena, perché ne esce una storia di stenti, di sogni svaniti, di speranze deluse, di tetri sconforti, la storia della sfortuna di un uomo che ebbe la sola colpa di essere sempre stato onesto, operoso e sincero.

In sul principio del '99, lasciata Roma, tornò a Macerata, dove sperava di aprire una scuola di disegno. Alcuni scolari vennero a lui, ma di quelli che non possono pagare. Eppure egli li accolse e istruì; pensoso più d'altrui che di sé stesso, incoraggiò e aiutò giovani promettenti ⁷.

⁶ G. NATALI, *Lo Scultore dei Mille*, Macerata 1901, estr. dalla « Provincia Maceratese » (un mio articolo, con lo stesso titolo, è nell'« Avanti della Domenica », Roma, 22 feb. 1903). - Del. T. si trova il nome e qualche notizia in repertori biografici, come quelli del Garollo e del De Gubernalis (*Dizionario biogr. d. artisti moderni*), nelle guide di Liguria, Toscana, Sicilia, e in un'opera inedita presso l'Istituto dell'« Enciclopedia Italiana »: DE ALISI, *Artisti della Venezia Giulia*, vol. V. - Ed ecco qualche altra indicazione: articoli necrologici nel « Secolo XIX », Genova, 17 e 25 ott. 1916; R. PENNISI, *Le tombe di V. Bellini al « Père Lachaise » di Parigi e nel Duomo di Catania*, nel « Corriere di Catania », 10 apr. 1911; M. RAPISARDI, *Epistolario*, a c. di A. Tomaselli, Catania Giannotta 1922, pp. 67, 97, 98; G. SPADONI, negli *Atti del XV Congresso naz. per la storia d. Risorg. Italiano*. Cingoli 1928, p. 253; F. E. MORANDO, *Mazziniani e Garibaldini n. ultimo periodo d. Risorgimento*, Genova, Casa ed. naz. (1929), p. 106; V. BROCCHI, *Le care ombre della mia nostalgia*, ne « Le Marche n. Risorg. Italiano », Macerata, aprile 1961, pp. 11-13, con ritratto.

⁷ Alcuni di questi, divenuti valenti artisti, ebbe poi occasione di lodare nell'unico volume da lui pubblicato: *Fiori d'arte all'esposizione marchigiana* (del 1905 a Macerata), con pref. di G. Natali, Macerata, Libreria Moderna, 1905. Il T. ebbe ambizioni di scrittore; in copertina del cit. vol. è annunziato un romanzo, *Le Palme*, che non fu pubblicato. Negli ultimi anni pubblicò due opuscoli: *In memoria di G. Verdi*, Genova, Libr. editrice Moderna, 1913, e *Sogno d'Oriente*, ivi 1914.

Come visse il Tassara a Macerata, Dio solo lo sa. Vendeva, o tentava di vendere, alcune antiche sculture e pitture, che ornavano il suo salotto; ricorreva a piccoli prestiti di 100 e persino di 10 lire. La meschina pensione era da lui riscossa per conto in gran parte di terzi che gli avevano prestato danaro. Suo pasto quotidiano erano le illusioni.

« Lunghe promesse con l'attendere corto » ebbe dal Ministero della pubblica istruzione: il quale per qualche anno non fece altro per lui che dargli l'incarico di r. commissario a gli esami delle accademie d'arti. Mai ottenne quel modesto posto ne' musei o nelle gallerie che il ministro Nasi e il presidente Zanardelli gli avevan fatto sperare (lettera 7 ottobre 1901). Né ottenne quel banco di lotto per il quale si adoperò l'on. Ciuffelli. Si spiegava così questi infortunii: « Sono vecchio, sono socialista, e a Roma non so d'avere nessuno che mi protegga » (lettera 27 marzo 1907).

Non ebbero maggior fortuna le sue invenzioni: un nuovo tipo di bicicletta; un orologio geografico, che l'illustre astronomo Elia Millosevich aveva approvato con sua lettera del 31 gennaio 1898; né un nuovo motore, che a lui pareva scoperta degna d'un nuovo Volta; né da ultimo un timbro elettrico, raccomandato nell'aprile del 1906 dall'on. Ciuffelli al Ministro delle poste ⁸.

Fallì anche il tentativo di dar lavoro e benessere a Sarnano, paese della provincia di Macerata, con l'impiantarvi una fabbrica di sedie ⁹: ma, questa volta, senza danno economico, ché l'impenitente idealista prestò gratuitamente l'opera sua.

Questo « paziente filio di paupertate » (mi piace di chiamarlo come Cesare Cesariano chiamava il suo maestro Bramante) non ha il conforto della preghiera, ma sopporta i suoi mali con una stoica, se non cristiana, rassegnazione: è cosa rara che protesti, rarissima che maledica. Una sola volta gli balena l'idea del suicidio: « O guadagnarmi la vita con le mie fatiche, o farla finita! » (lettera 20 marzo 1902); un'altra volta, l'idea di abbandonare l'ingrata patria: « Se non si fa luce per me, preferisco andarmene all'estero a fare una vita da cani, che morire qui dannato all'inerzia » (lettera 23 agosto 1904). Ma

⁸ Mi diceva, per altro, che il suo compasso per le spirali aveva ottenuto, non so quando, un brevetto dalla Germania.

⁹ B. TASSARA, *Lavoro e benessere a Sarnano*, nella « Provincia Maceratese », 23 ott. 1901.

una parola che ricorre frequente nelle sue lettere, è: Pazienza.

Il 16 febbraio 1903 mi fa sapere che da quasi due mesi s'è diviso dalla moglie, e vive come un eremita in una cameretta presa a pigione. La contessa Carradori, sua moglie, lo aveva allontanato dall'arte, confinando in cantina i suoi modelli, costretto a indebitarsi e privato di ogni cosa a lui cara. Credo, per altro, che la causa maggiore del dissidio fosse l'affetto del Tassara per Giuseppina, una giovinetta maceratese, ch'egli, non avendo figli, intendeva adottare (lettera 16 agosto 1902).

Il 20 febbraio 1904 mi scrive di essere poco lieto, ma tranquillo, perché è riuscito a liberarsi di tutti i suoi debiti, ora che è solo e in possesso dell'intera pensione dei Mille: ben 76 lire mensili!

Non senza meraviglia rileggo la lettura del 18 maggio 1905, nella quale maledice il giorno in cui ha messo piede nelle Marche, ed esce in una terribile sfuriata contro le Marche in genere e Macerata in particolare. (Maraviglia attenuata dal fatto che in una lettera di poco anteriore, 21 marzo 1905, a proposito di certo suo bozzetto di un monumento a Quarto, guasto per incuria del Municipio di Genova, grida: « Maledetto il Municipio, maledetti i Genovesi e maledetto il giorno in cui son nato in quel paese! »).

Di Macerata, del resto, non aveva molta ragione di lagnarsi. Sarebbe bastata a rendergliela cara la sua « buona figliuola », quell'angelica Giuseppina, che lo soccorse nelle distrette del bisogno ed ebbe sempre per lui riguardi e attenzioni filiali. Giuseppina cuciva, stirava nella propria cameretta, lontana da lui per evitare le chiacchiere della piccola città pettegola; e gli mandava la colazione, il desinare, la cena (pagati da lui con piccola parte della sua pensione), e gli curava la biancheria e gli rassettava l'unico abito da lui posseduto (durante quest'operazione, egli rimaneva in camera a meditare su le sue disgrazie: aveva fatto questo patto col suo vestito: « che se esce lui di casa senza di me, io mi trattengo ad aspettarlo »: lettera 11 aprile 1906).

Consiglio comunale e Consiglio provinciale vennero più volte incontro alle sue esigenze d'artista. Per concessione del Municipio, i suoi modelli furono trasportati, in un primo momento (1903), nella stalla della vecchia Caserma dei carabinieri. Ivi lo vidi io stesso plasmare il busto del compositore Lauro Rossi.

Il 13 dicembre 1905 mi annunciava con gioia che il Consiglio provinciale, avendo accettato a unanimità l'offerta de' suoi modelli e bozzetti, gli aveva assegnato un locale adatto alla loro conservazione, nel Palazzo della Prefettura¹⁰. Così egli vedeva effettuarsi un sogno più che trentennale.

Carissimo ai giovani, faceva parte della Commissione esecutiva della Sezione socialista di Macerata, e collaborava alla « Provincia Maceratese », organo della sezione stessa. Gli studenti dell'Università lo accerchiavano e lo seguivano, chiamandolo « Papà Tassara ». Frequentava la bottega di un giovine ottonaio e poeta, di cui mi parla nella lettera del 24 maggio 1903: quel Comunardo Braccialarghe, che pubblicò nel 1903, se ricordo bene, i suoi *Canti umani*, e fu poi ardente interventista a Milano, e da ultimo, trasmigrato nell'America Latina, divenne fecondissimo poligrafo nazionalista, in italiano e in ispanolo, con lo pseudonimo di « Folco Testena ».

Era amico di Lamberto Antolisei, avvocato principe del fòro maceratese e deputato socialista; e di Virgilio Brocchi, professore dal 1900 al 1905 nell'Istituto Tecnico di Macerata, che lo ritrasse di scorcio nel suo primo romanzo *Le Aquile* e ne fece, dopo la morte di lui, uno dei principali personaggi del romanzo *Secondo il cuor mio*. Frequentava il salotto della contessa Anna Cozza, dove incontrava il pittore e insigne critico d'arte Giulio Cantalamessa; il quale una volta, conversando col Brocchi, disse di lui: « Non dirò che egli sia un Michelangelo, ma è stato un valente scultore: ricordo la tomba di Vincenzo Bellini a Catania, la statua di Samuele sulla facciata di Santa Maria del Fiore e, più interessante, la grande statua di Mosè nella rotonda del cimitero di Staglieno. Si direbbe che Tassara abbia ritratto in Mosè sé stesso quando aveva quarant'anni »¹¹.

Così il Tassara visse in dignitosa e netta povertà, per un decennio circa, a Macerata. Quando furono indette le celebra-

¹⁰ Ora sono — non so se tutti o in parte — nella Pinacoteca annessa alla Biblioteca Comunale di Macerata. Nella lettera 17 marzo 1909 egli mi enumera i ritratti (busti o bassorilievi) « che potrebbero con profitto essere fusi in bronzo »: Garibaldi, Bixio, Turr, Domenico Sampieri, generale dei Mille; Stefano Ussi, Santo Varni, Nicola Barabino; Giuseppe Ferrari, il Dall'Ongaro, il D'Azeglio, il De Boni, l'Alcardi, il Rapisardi, il Mantegazza. Si serbano nella stessa Pinacoteca i busti di V. Brocchi e dello scrivente.

¹¹ V. BROCCHI, nello scritto cit., p. 11.

zioni del cinquantenario dalla partenza dei Mille da Quarto, egli corse a Genova per parteciparvi ¹²; e vi fu accolto come un eroe.

* * *

Il 27 maggio 1911 mi scrive esultante che vive a Genova da quasi quattro mesi, e che i suoi concittadini non vogliono che più se ne allontani. E' cominciata per lui una nuova, pur troppo tarda, vita. A Macerata tornerà soltanto per sistemare i suoi modelli, ai quali altri se ne sono aggiunti, che da anni giacevano in un magazzino della Ditta Gondrand a Roma.

Avendo il governo raddoppiato ai pochi superstiti dei Mille la meschina pensione, parve al Tassara di poter vivere decorosamente a Genova con 2000 lire annue, e prese stanza nella pensione Rigatti in via Assarotti, dove spesso aveva compagno Alfredo Galletti, allora professore in quella Università.

Ora assiste alle adunanze dell'Accademia di belle arti, alla quale appartiene dal 1869; fa parte del Consiglio direttivo dell'Università Popolare; frequenta festeggiatissimo un gruppo di esperantisti, cultori — come ingenuamente mi scrive il 20 luglio 1911 — di « una lingua destinata ad avvicinare tutti i fratelli della grande famiglia umana »; visita scuole e vi tiene discorsi patriottici e umanitarii, accolti con entusiasmo da scolari, maestri e professori. Le alunne della Scuola normale Lambruschini lo amano come loro nonno.

Il 20 luglio 1911 mi fa sapere che è stato nominato ispettore artistico del cimitero di Staglieno. Lo stipendio non era lauto (avendo egli dichiarato che, pensionato dei Mille, si sarebbe contentato di un compenso modesto, il Municipio di Genova lo prese in parola e ridusse a 80 le 100 lire mensili promesse): ma bisogna riconoscere che l'ufficio non gli dava molto da fare.

Nell'autunno del '12, io fui trasferito a Genova, e fui felice di ritrovarlo, come egli di ritrovarmi.

Il 20 marzo 1914 mi chiedeva libri per la biblioteca, che egli stava formando, della società « Pro cultura artistica ».

¹² Di questa partecipazione resta memoria in un opuscolo da lui pubblicato a Genova nel maggio del 1910: *Progetto del monumento presentato al concorso, indetto dal Municipio di Genova nel maggio 1910, per un monumento commemorativo della spedizione dei Mille, da erigersi sullo Scoglio di Quarto.*

Nella Genova dei Canepa, dei Giulietti, dei Raimondo, voglio dire del socialismo patriottico, il Tassara fu ardente irredentista: partecipò a tutti i comizii, parlò a piè del monumento di Mazzini in Piazza Corvetto, a piè del monumento di Garibaldi in Piazza De Ferrari. Non era un oratore; ma la sua veneranda bellissima figura, la sua commozione sincera valevano più di ogni arte oratoria. « Molti — scriveva il Morando nel 1929 — lo rammentano, nella valida vecchiaia tutta inargentata dal vello della capigliatura e della barba, presiedere in Genova, nell'Associazione G. Mazzini, nel 1915, le adunanze dove radicali, repubblicani e socialisti convenivano a preparare quell'agitazione che tanto peso ebbe nella bilancia dei patrii destini... »¹³.

Scoppiata la guerra, non potendo più offrire il suo braccio alla Patria, le offrì i suoi servigi d'infermiere volontario dei feriti di guerra.

« Il Secolo XIX » di Genova del 22 giugno 1916 dava notizia d'una malattia (« una indisposizione prodotta da stanchezza ») del Tassara, aggiungendo: « Il buon vecchio si è strapazzato in una nobile fatica: da molti mesi egli frequenta assiduamente l'Ospedale militare Garibaldi, prodigando ai soldati feriti le più amorevoli cure. I soldati chiamano « Nonno » questo infermiere volontario. E' all'Ospedale il mattino di buon'ora e ci resta fino al tramonto; ha perso anche qualche notte. Quando egli è al capezzale d'un ferito, questo prende docilmente tutte le medicine, si assoggetta a dolorose operazioni: ma deve esserci lui, il « Nonno ».

Pur troppo i suoi « nepoti » lo attesero invano. Morì la mattina del 15 ottobre 1916 in quello stesso Ospedale Garibaldi, ove pochi giorni prima era stato ricoverato: vittima del suo indomabile ardore di carità patria e umana.

Ebbe funerali degni di un eroe; e fu sepolto a Staglieno, nel campo dei Mille, nella parte più alta della collina, in vista del mare.

La sua memoria è associata nella mia mente al verso saturnio che si legge su la tomba di Cornelio Lucio Barbato:

QVOIVS FORMA VIRTUTEI PARISVMA FVIT.

GIULIO NATALI

¹³ F. E. MORANDO, o. c., p. 106.

IL SOGGIORNO MILANESE DI GIOVANNI VERGA

Giovanni Verga non giungeva a Milano completamente sconosciuto. La *Storia di una capinera* non solo aveva trovato lì il suo editore, ma vi era stata accolta da un coro unanime di consensi. Sul « Corriere di Milano », il De Gubernatis, in una rassegna dell'attività letteraria del 1872, aveva salvato quasi soltanto quel romanzo epistolare di Giovanni Verga; « Il Pungolo », il più caratteristico dei giornali ambrosiani, aveva pubblicato un articolo elogiativo di C. Dormeville; « L'Illustrazione popolare » e moltissimi altri giornali non si erano dimostrati da meno.

Non soltanto questo, però, spingeva il giovane scrittore, reduce dalla sua interessante esperienza fiorentina, verso Milano. La città ambrosiana era senza dubbio, in quel tempo, il centro culturale più vivo e ricco di iniziative dell'Italia da poco unificata, e Verga, desideroso, come sempre, di inserirsi in un clima letterario efficace e vitale, vi si recava per questo.

La decisione era presa nel corso del 1872. Il 13 Novembre di quell'anno, Verga così scriveva, da Catania, all'amico Capuana in Mineo:

« Lunedì prossimo probabilmente partirò per Milano. Son dolentissimo di non averti meco e più dolente di non poterti stringere la mano prima di partire. Se in qualche cosa potessi esserti utile a Firenze o a Milano, scrivimi, sicuro di farmi un piacere. Se sei nel caso di presentarmi per lettera a qualche editore o direttore di giornale, l'avrei assai caro e se per mezzo tuo potessi ottenere un'occupazione modestissima in qualche giornale te ne sarei assai grato »¹.

La lettera è interessante. Verga parte verso la grande città, ma il suo animo non è quello del letterato avventuriero e

¹ C. DI BLASI, *I primi contatti del Verga con l'ambiente milanese*, nel « Popolo di Sicilia » Catania, 30 giugno 1938.

salottiero. Pudicamente, come è suo costume, egli manifesta all'amico le sue apprensioni economiche. Il desiderio del guadagno, apparso già nel periodo fiorentino, non soltanto era dettato dalla necessità di non costituire un peso per la madre lontana, ma derivava da un impegno d'onore preso dallo scrittore con se stesso. Guadagnare voleva dire affermarsi, e di questa affermazione letteraria era quasi il segno tangibile. Il Capuana cercò subito di venire incontro al desiderio dell'amico. Da qualche tempo egli era entrato in relazione epistolare con Salvatore Farina, che a Milano era tenuto in gran conto, e stimò opportuno presentare a lui il Verga. Un'altra lettera gli era stata fornita dal caro amico e maestro fiorentino, il Dall'Ongaro, ed era indirizzata a Tullo Massarani. Munito di queste « commendatizie », nella seconda decade di novembre, Verga lasciava Catania: da allora, fino al 1893, Milano sarebbe stata per lui una seconda patria, dove la sorte gli avrebbe riservato di scrivere tutti i suoi capolavori. Ma la Sicilia non era per niente abbandonata, chè lunghi soggiorni riportavano lo scrittore alla sua terra, dalla quale per altro, l'arte verghiana non riusciva a staccarsi.

Appena arrivato a Milano Verga si recava dal Farina, come dimostra la cortesissima lettera dello scrittore sardo al Capuana, datata addirittura al 25 dello stesso novembre:

« Lasci prima di tutto che la ringrazi del doppio regalo fatomi, nello inviarmi il suo grazioso e delicato lavoretto² e nel mandarmelo per mano del signor Verga, che a me era già noto di nome e che ho conosciuto di persona molto volentieri... Dico a lei ciò che non ho avuto occasione di dire al signor Verga: se posso essere utile al giovine letterato di Catania colle poche relazioni che ho in Milano, disponga di me in tutto, come di un vecchio amico ».

Per il Verga comincia il periodo dell'assestamento, sempre difficile, ma questa volta particolarmente duro. Il giovane catanese sa di essere ad una svolta, e della sua vita e della sua attività artistica. *Eva*, che ha ancora tra le mani, è l'ultimo sigillo alla sua operosità giovanile. La sua mano si è fatta sempre più ferma e sicura ed efficace nella rappresentazione arti-

² Si riferisce alla novella *Un mese fa*, poi pubblicata nella « Nuova Antologia », col titolo di *Delfina*.

stica; tanto terribilmente ha egli scavato nel fango illusorio del mondo, perchè possa più risentirne il pur flebile e momentaneo richiamo della giovinezza. E la scelta della città è stata innanzitutto spirituale. Milano era la capitale delle lettere, e soprattutto la città affabile e tollerante, ricca di umori spirituali, in cui i giovani potevano farsi strada, e l'arte si incontrava spesso colla vita.

La prima lettera milanese del Verga, che noi conosciamo, indirizzata al Capuana, è solo del 7 febbraio 1873. Ne riportiamo qui le parti più interessanti per il nostro discorso:

« Ho conosciuto il sig. Farina e ti sono gratissimo di codesta simpatica relazione che mi hai procurata... Tu sai meglio di me che in questa via crucis ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati, per contare fra gli ebrei erranti di cotesta fede, e che gli assenti hanno torto, e che la politica e le imprese industriali scopano la via ad ogni fin d'anno, senza contare i feriti e tenendo in conto di morti i mancanti... Non ridere della mia poesia senza rime. Sono in un momento di disgusto e di nausea, vedendo d'avvicino tanti pettegolezzi e tante vergogne, e tante ladre usure sul più sacro lavoro degli uomini. Quanto alla fede l'ho ancora, perdio!, chissà che non sia vanità però e che non svanisca anch'essa? Quando avrò pubblicato il mio lavoro te lo manderò. Tu intanto mandami i tuoi e mandameli belli e pieni di vita. Diamoci almeno il lusso di creare, se non altro ».

Poche volte un poeta ci ha fatto una così nobile professione di fede. Fuori da ogni dottrina estetica, l'arte è il « più sacro lavoro degli uomini ». La consapevolezza delle avversità che essa incontra sempre più nella nuova civiltà, è tremenda; ma, come sempre, le frasi sono poche, prive di retorica, sacre nella loro essenzialità. La parola conta, per Verga uomo, prima ancora che per Verga scrittore, quasi come nell'arte dei lirici moderni, a causa del suo valore di evocazione intima e corrispondenza immediata. È sempre l'uomo delle pause, dei silenzi, delle tristezze infinite che si immaginano soltanto.

Questo stato d'animo persisterà a lungo in Verga, se in una lettera alla madre del 24 gennaio 1874, egli può scrivere così:

« Vi confesso che i giorni passati ero alquanto scoraggiato, e se non fosse stato il pensiero di far ridere i nemici e di aver speso inutilmente tanto denaro, vi avrei domandato consiglio per tornarmene »³.

E, nello stesso anno, il 24 maggio, subito dopo avere assistito all'esecuzione della messa da requiem composta dal Verdi nel primo anniversario della morte del Manzoni, scrive, sempre alla madre, questa curiosa notazione:

« Uno spettacolo teatrale, piuttosto che una mesta funzione religiosa, la chiesa stipata da una folla in gala sussurrante, agitantesi, sbirciantesi collo occhiale come in teatro... Non vidi un prete... »⁴.

È la stessa reazione che prova a Roma Giacomo Leopardi, assistendo ad una simile funzione. La grande città, tanto desiderata, non tarda a scoprire la sua vacuità e la sua povertà di vita interiore.

Ma, fuori dalle chiese e dai salotti, Milano diventa sempre più cara all'esule volontario che, già nel 1873, in una lettera al Capuana, aveva potuto darne una vivacissima interpretazione.

« Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni e restare al lavoro. Ma queste seduzioni stesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perchè viva la mente e il cuore... Provasi davvero la febbre di fare; in mezzo a cotesta folla briosa, seducente, bella, che ti si aggira attorno provi il bisogno di isolarti assai meglio di come se tu fossi in una solitaria campagna. E la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti, che ti hanno sorriso per le vie, e che son diventate patrimonio della tua mente »⁵.

Coloro che si sono soffermati sul formarsi dell'estetica verghiana hanno avuto il torto di restringere le loro osservazioni ai soliti tre o quattro documenti citatissimi, creando il mito di uno scrittore in teoria supinamente sottomesso al dogma

³ C. DI BLASI, art. cit.

⁴ C. DI BLASI, art. cit.

⁵ C. DI BLASI, art. cit.

verista. Bisogna invece leggere lettere siffatte in cui Verga, lontano da ogni preoccupazione « ufficiale », ci chiarisce meglio il valore e i limiti della sua accettazione del « reale ». Il brano che abbiamo sopra riportato è notevole per la misura con cui il romanziere catanese esprime teoricamente il processo creativo. Dapprima vi è l'accettazione della « realtà », cioè la vita febbrile e attiva della metropoli lombarda, ma, subito dopo, il valore di essa viene chiarito ben diversamente da quello che ci si sarebbe aspettato. Da quella folla il poeta evade, e cerca la solitudine; e allora gli tornano alla mente e al cuore quelle « larve affascinanti », pronte a realizzarsi in personalissime creazioni. La realtà serve all'artista solo come punto di partenza e di evasione: gli offre un materiale che egli farà proprio, interpretandolo originalmente.

Qual'era la vita milanese di Giovanni Verga, « scrittore alla moda »? Prima che si trasferisse in piazza della Scala, abitava in un quartiere da artisti, al num. 82 di Corso Venezia, presso i bastioni di porta Monforte. Oggi questa zona è irricognoscibile, distrutti i bastioni, allargate le strade. Ma a quei tempi era un rione tranquillo, pieno di alberi, presso i giardini municipali. L'esule si costruisce qui la sua vita. Sappiamo dal Linati⁶ che ebbe, bambino, la singolare ventura di abitare un appartamento che stava sopra a quello dello scrittore, come questi si prendesse molta cura dei vasi con i fiori che si trovavano sul davanzale. E' questo un particolare interessante: il biografo verghiano parte da questi accenni, da siffatte notizie di non grande importanza, ma pur tanto significative, per cercar di penetrare addentro nella vita del suo autore. Possiamo ben immaginare le occupazioni di quell'uomo inaccessibile: letture, meditazioni, silenzi, passeggiate lungo i bastioni. Dovunque egli vada, si tiene sempre in disparte, cerca quasi sempre di rimanere solo.

Verga frequenta i caffè, ma rifugge dalle compagnie rumorose. Va al Biffi o al Cova, locali tranquilli, dove s'incontra col Boito, col Gualdo, col Massarani, col Fortis, e, in seguito, anche col Capuana, col De Roberto, col Giacosa. Diventerà una figura caratteristica della Milano letterata e Francesco Pastonchi esclamerà un giorno, rivolto al suo intervista-

⁶ C. LINATI, *La Milano di Verga*, in « Svizzera italiana », marzo-aprile, 1948.

tore Oietti: « Oh! La Milano di quelli anni, e la tavola del Cova con Giovanni Verga impeccabile nei bianchi sparati da sera, con Arrigo Boito silenzioso divoratore di dolci, col Gia cosa lieto patriarca »⁷

Il romanziere catanese frequenta anche i salotti, soprattutto il più famoso, quello della Maffei. Qui egli si distingueva, come dice il Barbiera, per una « inappuntabile eleganza di veste e d'aspetto » ed era « molto riservato nel dialogo, quasi misurato nelle parole »⁸. Ma anche qui la posizione di Verga è ambigua; la sua reazione, senza illusioni, negativa. Poteva scrivere un testimone oculare: « Lui stava là contegnoso in silenzio in mezzo al vivace cicalio, e sorrideva di quel suo sorriso serio, a fior di labbra, che fa malinconia »⁹. Alla madre, riferendosi alle accoglienze fattegli dalla famosa contessa e dalle altre dame milanesi, il Verga scriveva:

« Non che costoro siano tutte entusiaste per le lettere, o che sappiano anche ben leggere forse, ma è quistion di moda, e il mio libro è stato di moda qui. Ecco perchè forse vogliono conoscermi come un animale curioso, o vogliono farsi vedere che mi conoscono per non essere da meno delle altre » (12 febbraio 1874)¹⁰.

Vi è, evidentemente, un certo compiacimento nel giovane, il quale, ancora alla madre scrive:

« In casa Maffei specialmente sono tutte miele le più altere e le più difficili, e la Maffei vedo che ci mette una certa vanità (4 febbraio '74)¹¹.

Ma la sua condanna l'ha già pronunciata — con quale amara ironia! — fin dalla prima lettera milanese al Capuana:

« Ah, dimenticavo che in fatto di piaceri, abbiamo quelli delle contesse e delle marchese che ci fanno l'onore di chiederci il nostro libro (rilegato - due franchi di spesa!)¹².

⁷ U. OJETTI, *Cose viste*, Milano, 1942, pag. 138.

⁸ R. BARBIERA, *G. Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in « La Lettura », 1 marzo 1922.

⁹ R. SACCHETTI, nel volume: *Milano 1881*.

¹⁰ N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, 1940, pag. 174.

¹¹ N. CAPPELLANI, *op. cit.*, pag. 174.

¹² N. CAPPELLANI, *op. cit.*, pag. 173.

Anche in questi salotti che è costretto a frequentare perchè la consuetudine e la necessità della carriera lo vogliono, Verga, quando può, si apparta, soprattutto con Arrigo Boito che gli è tanto spiritualmente affine, mentre attorno a lui, risate e pettegolezzi, gelosie che lo riguardano di persona, « boutades » e maldicenze. Ma egli rimane impassibile. Posto dinanzi ad un'altra esperienza salottiera e mondana, ne sente profondamente il disgusto e, quasi per contrasto, la Sicilia e i suoi uomini « primordiali » gli appaiono come simboli altissimi. Non si trattava, però, di una « conversione », come a molti critici è parso, perchè tutta l'opera giovanile del Verga è una condanna di quel mondo che in essa è prevalentemente descritto. Ma allora la condanna era stata velata da alcune tipiche contraddizioni giovanili, mentre ora poteva essere più decisa e consapevole. Egli non era un censore di costumi nè un moralista, e anche questo mondo franante ha a volte per lui una sua serietà, un suo segreto pianto, soprattutto una sua profonda miseria. Quelle dei caffè, dei salotti, sono, alla fin fine, per lo scrittore, esperienze positive: gli allargano gli orizzonti, lo inducono a paragoni, lo costringono a ripiegarsi su se stesso. Ancora una volta la formula della accettazione della realtà è ambigua: essa serve al poeta soltanto a sfuggirla, ma senza dimenticarla, a dare una base di sofferenza umana e lacrime e dolore alle « larve affascinanti » da lui create, le quali non hanno stato civile o nazionalità, ma sono il miracolo indefinibile dell'arte.

Abbiamo visto come Verga si ripromettesse, all'atto della partenza per Milano, di svolgere nella città ambrosiana un'attività giornalistica. Il futuro autore dei *Malavoglia* non era del tutto nuovo ad un tale lavoro: a Catania, giovanissimo, aveva fondato, uno dopo l'altro, tre giornali. Il primo, dal significativo titolo di « Roma degli italiani », era rimasto in vita per circa tre mesi; il secondo, « L'Italia contemporanea », si era spento subito dopo il primo numero, anche se poi si era fuso con la rivista fiorentina « Italia - veglie letterarie » che ne aveva ereditato il nome; del terzo, infine, « L'indipendente », erano stati pubblicati dieci numeri. Malgrado questo, però, e a dispetto anche dei buoni propositi e dell'ambiente favorevolissimo, non si può dire che Verga a Milano di attività giornalistica ne abbia svolta molta. In realtà egli era spiritualmente lontanissimo dal giornalismo. Sebbene desiderasse raggiungere una certa stabilità economica, non avrebbe mai cercato l'ispi-

razione a tavolino, o dietro ordinazione. Aveva anche lui una certa metodicità di lavoro, ma l'ispirazione la subiva, come accade a ogni vero poeta: per anni ed anni, fino alla morte, terrà la *Duchessa di Leyra* ferma al primo capitolo. E' per questo che, pur promettendo la propria collaborazione a molti giornali milanesi, ben raramente poi vi pubblica qualcosa, sicchè accade che sul « Pungolo della domenica » e sulla « Vita nuova », egli sia citato fra i collaboratori, ma è impossibile trovarvi la benchè minima traccia di un suo articolo. Solo nella « Illustrazione italiana » del suo editore Treves, fece apparire alcune novelle, cui però non doveva attribuire molta importanza. Per opere di maggiore interesse, invece, la pubblicazione sporadica di alcuni brani (è il caso dei *Malavoglia* e soprattutto del *Mastro - don Gesualdo*), gli serviva per sondare il gusto del pubblico e le reazioni della critica, cose alle quali, fino ad un certo punto, Verga era abbastanza sensibile. Ciò che, forse, più interessa notare di questa sua attività, è che egli non sceglie i giornali lasciandosi guidare dai loro indirizzi estetici e arriva financo a pubblicare, nel 1880, *L'amante di Raja*, sulla « Rivista minima » del Farina, che solo l'anno prima aveva decisamente condannato il verismo. E' evidente, e del resto lo dimostra l'amicizia collo scrittore sardo, che Verga, come sempre, badava più agli uomini che alle teorie da loro sostenute. Ed in questo egli si trovava d'accordo coll'ambiente milanese, assai liberale e comprensivo in tutti i suoi atteggiamenti, e vi si inseriva sempre più efficacemente. I giornali lo seguivano con interesse crescente e nella « Illustrazione italiana » del 4 luglio 1875 si potevano leggere, a firma Bibliofilo, queste chiare parole: « Oggi l'autore alla moda è il Verga. I siciliani hanno proprio torto a dire che noi, settentrionali, li sprezziamo. La loro maffia sprezziamo certo, e la vorremmo morta col ferro e col fuoco, ma tutto ciò che in loro è ingegno e virtù, qui si porta sugli scudi. A Catania il Verga era apprezzato come possidente, gliel'abbiamo rimandato romanziere celebre. Egli è il più letto degli autori ».

Poco tempo dopo il suo arrivo a Milano il Verga mette la parola fine — il 5 febbraio 1873 — al romanzo *Eva*. Negli ultimi giorni, verosimilmente, scrive quella introduzione che costituisce, per il vigore senza precedenti delle affermazioni, un interessante documento del suo pensiero. Al Ragonese que-

sta introduzione è apparsa come un proclama della Scapigliatura¹³: elementi validi a sostenere questa affermazione sono il tono acceso ed enfatico, la contrapposizione dell'arte, costretta ad essere la manifestazione di certi gusti, ma pur piena di pietà, all'ipocrisia volgare degli uomini, l'accento di condanna al secolo delle banche e delle imprese industriali. Noi non vogliamo risolvere il problema, sempre mal posto, dei cosiddetti rapporti fra Verga e la Scapigliatura, ma ci sembra interessante sottoporlo ad alcune osservazioni, dopo aver premesso che la critica più recente dimostra di credere molto poco alla validità del termine con cui si è soliti indicare un gruppo di scrittori lombardi, e alla stessa esistenza di quella « scuola » che essi avrebbero formata. Ed innanzitutto ci sembra indubitabile affermare che solo ora — colla prefazione di *Eva* — sia possibile parlare di un influsso, preciso e limitato, degli « scapigliati » su Verga. Alcuni critici, invece, hanno voluto spesso risalire molto più indietro, e ci si è scordati, fra l'altro, che le opere narrative della « scapigliatura » si collocano tutte dopo il 1866, e, quindi, cronologicamente sono parallele allo svolgimento dell'arte verghiana. Rimane però evidente che, fin da *Una peccatrice*, siamo talvolta in presenza di un determinato clima, simile a quello che poi sarà detto « scapigliato »: « eccesso di approfondimento analitico nella caratterizzazione esterna ed interna del personaggio, un approfondimento che allontana dall'unità del romanzo...; frequenti scene d'una portata ed intenzione di novità, con certe tinte macabre e rosseggianti »¹⁴

Il discorso non può, malgrado ciò, restringersi ad un ipotetico influsso, che bisognerebbe in ogni caso documentare, non solo coi testi alla mano, ma soprattutto tenendo ben presenti le date che essi portano. Bisogna allargarlo, invece, all'esame di tutta la situazione della narrativa italiana post-manzoniana, per vedere in quale senso e con quale novità, si inseriscano nel suo percorso e Verga e gli « scapigliati », le cui esperienze, è bene ripeterlo, corrono cronologicamente pressochè parallele. (Nel 1866, Verga pubblica *Una peccatrice* e, nello stesso anno, Carlo Dossi pubblica *L'altri*; del 1867 sono due opere del Tarchetti: *Amore nell'arte* e *Una nobile*

¹³ G. RAGONESE, *G. Verga*, Roma, 1931, pag. 30.

¹⁴ G. LUTI, *Lettura del primo Verga*, in « Studi urbinati », 1952, num. 2.

follia; del 1869 sono *Fosca* dello stesso autore, e la verghiana *Storia di una capinera*).

Verga parte nei suoi romanzi dell'adolescenza — *Amore e Patria*, *I Carbonari della Montagna*, *Sulle lagune* — dall'esperienza e dalla superficiale conoscenza del romanzo storico. Già però, in *Una peccatrice*, che fu scritto nel 1865 e quindi precede cronologicamente perfino il primo romanzo « scapigliato », *L'alatrieri* di Carlo Dossi, lo scrittore intraprende una strada nuova e programmaticamente espressa, quella di un ancora superficiale verismo, ispiratogli non solo dalla esigenza realistica cui Manzoni aveva informato il romanticismo italiano, ma anche dalla tradizionale fisionomia dell'ambiente culturale della città natale ¹⁵.

Il romanzo storico, anch'esso obbediente al valore della « realtà », era il genere tradizionale del romanticismo e nelle sue esperienze più valide, si presentava tormentato e completato da diverse esigenze. Così si era avuta in esso una nota patetica e sentimentale, che aveva dato la *Angiola Maria* del Carcano e il *Marco Visconti* del Grossi. L'elemento patetico si era inoltre fuso spesso con quello realistico o sociale, e con tentativi di introspezione psicologica. Già nel libro del Grossi, le poche pagine che ancor oggi si leggono con interesse, sono quelle dal tono più dimesso e cordiale; poi nel Tommasèo delle opere più significative — *Fede e bellezza* (1840) soprattutto — la struttura tradizionale del romanzo comincia ad essere abbandonata e l'intervento dello scrittore a divenire più avvertibile. Un'esasperata analisi psicologica, un contrasto vivissimo fra sensualità e misticismo, un sentito interesse sociale, complicano le pagine del dalmata e comunicano loro una straordinaria sensibilità moderna. Le stesse *Confessioni di un italiano* (1858), pur muovendosi in un ampio quadro storico, ci rivelano costantemente la presenza autobiografica del Nievo, oltre ad un senso giovanile ed esuberante della passione amorosa. E ben si sa come nel Rovani la storia sia diventata ormai un pretesto per le sue divagazioni cronacistiche e moraleggianti.

Sono questi i maggiori prosatori che precedono e Verga e Tarchetti e Dossi. Il giovane Verga non è un erudito topo di

¹⁵ Vedi, a questo proposito: C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1958.

biblioteca¹⁶, ma certamente conosce, sia pure forse nella sua parte meno valida, questa letteratura. E certe accensioni sensuali e fantastiche, certa vena autobiografica e psicologica che già *Una peccatrice* rivela, traggono origine proprio da quelle letture, così come la superficialissima ispirazione sociale di *Storia di una capinera*, deriverà forse dal romanzo « umanitario », dal Dall'Ongaro, da Caterina Percoto. La stessa figura dell'artista scapestrato, che sembrerebbe tipica di certa « bohème » lombarda, trovando una prefigurazione in Pietro Brusio di *Una peccatrice*, prima ancora dell'Enrico Lanti di *Eva*, dimostra soltanto il persistere di determinati temi dinanzi alla fantasia dello scrittore. Questo fatto potrebbe far pensare semmai a certe derivazioni dossiane e tarchettiane, proprio da Verga. Vi è però una differenza fondamentale: negli « scapigliati » la raffigurazione dell'artista è tormentata proiezione autobiografica, tema autonomo e valido di per se stesso, mentre al Verga invece, sia il superficiale Pietro, come anche il più tormentato Enrico, interessano solo in quanto primi — e meno nobili — simboli paradigmatici del crollo di tutte le illusioni umane.

Anche se ne vedessimo l'utilità, gli influssi reciproci fra Verga e gli scapigliati sarebbero difficilmente determinabili: vi era soltanto un « clima » comune ad influenzare l'uno e gli altri. L'importante è notare come Verga, già da allora potenzialmente grande poeta e in possesso di una salda e amara coscienza morale, mantenesse quell'equilibrio, sfuggito tanto facilmente agli « scapigliati ». Meglio è affermare col Piccioni, a proposito sempre della cosiddetta « Scapigliatura »: « Uno scrittore come Verga non ne ha risentito grande influenza, se non quella generica — è naturale — che era nell'aria, nei discorsi della gente di un certo ambiente, e che era quella che determinava lo stesso sorgere di un movimento di entità non grande nè decisiva »¹⁷. Il mondo verghiano comincia a delinearsi chiaramente fin da *Una peccatrice*, così come la concezione etica dello scrittore. Su di essi influiscono l'ambiente locale e le condizioni culturali italiane, ma le dottrine, gli ambienti, le amicizie, le letture, sono per il Verga soltanto una

¹⁶ Così, per intenderci, come sembra considerarlo EURIALO DE MICHELIS nel suo volume: *L'arte del Verga*, Firenze, 1941.

¹⁷ L. PICCIONI, *Lettura leopardiana e altri saggi*, Firenze, 1952, pag. 179.

spinta e un aiuto a prendere coscienza di sè e del proprio mondo.

L'« incontro » di Verga cogli « scapigliati » e soprattutto col Tarchetti — l'unico che, in qualche modo, potesse influire su di lui — è invece avvenuto negli anni del soggiorno fiorentino e, poi, milanese. È il periodo della definitiva stesura di *Eva*, alla cui introduzione abbiamo già accennato, e, soprattutto, di *Tigre reale*, il solo romanzo che riveli chiaramente l'avvenuta lettura di certi testi, proprio nel momento più proficuo dell'attività verghiana.

Nessuno ha notato finora quante analogie e corrispondenze vi siano fra *Tigre reale* e *Fosca*, la quale è del 1869, precedente, quindi, all'opera verghiana. Al centro dei due romanzi è un solo tema: l'amore di una donna destinata alla morte. E la stessa disegualianza fra la bellissima Nata e l'orribile Fosca viene quasi ad essere eliminata dal tragico deperimento fisico della prima. Il capitolo XIII del romanzo verghiano è addirittura una variazione dei motivi principali di *Fosca*, e soprattutto della sua scena culminante che, sebbene scritta, come è noto, dal Farina, si colloca, però, grazie al lavoro « mimetico » dello scrittore sardo, in un clima decisamente tarchettiano. Anche molti particolari sono identici. Come Fosca, Nata cura « con triste civetteria da inferma » i suoi capelli, e come il personaggio del Tarchetti, anche quello del Verga è lieto nel mostrare all'uomo amato quest'ultimo segno di una bellezza sfiorita. Tutta la « orribile notte d'amore » di *Tigre reale*, ricalca quella analoga dell'altro romanzo: in entrambi i casi ai protagonisti sembra di far l'amore con un cadavere. Certe situazioni non interessano solo ora per la prima volta il Verga: fin da *Una peccatrice* ed *Eva*, il tema della morte era stato in lui ripetutamente presente. Ma nelle primissime opere si era trattato di un espediente letterario e artificioso insieme, che, provenendo dal filone del Romanticismo patetico e dei romanzi d'appendice, offriva allo scrittore il pretesto per raggiungere certi facili effetti. Ora, invece, anche il gusto dell'effettuoso e dell'orrido si fa più preciso, più interessante, più valido artisticamente, come rivela una lettura attenta di *Tigre reale*. Il tanto discusso problema dei rapporti fra Verga e la cosiddetta « scapigliatura » si esaurisce proprio qui, in questo incontro colla sensibilità del Tarchetti. Dalla lettura di *Fosca*, opera di

notevolissimo interesse, Verga ricava una certa suggestione, anche di stile, nonchè il senso del fato e della predestinazione, che nel Tarchetti aveva costituito una contraddittoria e inconscia accettazione del metodo verista (« Io faccio forse qui la diagnosi di una malattia »¹⁸). Ed ancora, le esasperazioni di Lorenzo Salviati, protagonista di *Amore nell'arte*, hanno qualche punto di contatto con quelle del verghiano Enrico Lanti, ma, fondamentale, fra i due scrittori, la distanza è enorme, anche a tacere delle diverse capacità poetiche. Mentre Verga, come già notato, condanna i suoi primi protagonisti, l'opera di Tarchetti è invece tutta autobiografica, e i personaggi hanno l'incerto e tragico fervore del loro creatore. L'incontro, tuttavia, ha aiutato il Catanese sulla via di un ulteriore affinamento artistico.

Milano diede anche a Verga la possibilità di incontrarsi con i letterati e gli artisti più significativi del suo tempo. Quasi tutti egli certamente conobbe, anche se ovviamente, solo con alcuni di essi (Farina, A. Boito, Gualdo, Massarani) i rapporti finirono col porsi su un piano amichevole e talvolta persino familiare. Se si eccettuano i concittadini Capuana e De Roberto, la cui permanenza in Lombardia fu per altro sempre saltuaria, il maggiore amico che Verga ebbe a Milano fu Arrigo Boito.

Il Croce ha affermato che « il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e in Arrigo Boito »¹⁹. E veramente solo nel cantore di *Re Orso*, ben più che nelle vuote coreografie di un Prati, è possibile notare qualcosa della cupezza, del tormento, del dualismo, dell'atmosfera medievale, che erano stati del romanticismo tedesco. Questi elementi sono pur presenti nel Praga e nel Tarchetti, ma per lo più come materia incontrollata e raramente domata dalla forma; in Boito invece il dramma arriva a placarsi — sebbene apparentemente — nella tendenza, insieme musicale e artificiosa, di tutta la sua poesia, soprattutto nella specialissima ironia che quasi totalmente la pervade. Ma la commozione dello scrittore rimane sempre sincera e il suo impegno umano, costante. Boito non è un arido osservatore, e la sua « ironia » è in realtà una difesa

¹⁸ I. U. TARCHETTI, *Fosca - Amore nell'arte*, Milano, 1874, pag. 10.

¹⁹ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, 1943, vol. I, pag. 257.

dalla commozione troppo violenta, uno schermo che l'autore volutamente pone fra sè e la propria materia di affetti, di dolore, di passione, in un disperato tentativo di dominarla. L'artista non diventa « lo spettatore di un altro se stesso »²⁰, ma piuttosto si dà una disciplina, ponendosi per questo al di fuori di ogni tentativo di inserimento nell'ambito della Scapigliatura. In Boito è già presente quella esigenza che porta Verga alla accettazione teorica dell'impersonalità del verismo. D'altra parte l'ironia difficile e sottile di certe novelle scritte a Milano dallo scrittore siciliano, a cominciare dalla introduzione a *Nedda* e da *Primavera*, che non risparmia neppure il « personaggio » dell'autore, può anche derivare da questa matrice. In realtà, al di fuori da ogni estremismo teorico, l'artista è spettatore e attore di un dramma comune a tutta l'umanità, che egli vive e soffre; ma non gli è più possibile la folle speranza della rivolta, ancora vagheggiata da un Praga o da un Tarchetti. E Boito, anche nel periodo più agitato della sua vita, che per il resto fu tranquilla, metodica e ordinata, legge libri di filosofica saggezza come il *Confucius et Mencius*. In questo senso il contatto ideale con Verga può essere accettato: l'artista si accorge, cioè, dell'inutilità della rivolta esteriore e della necessità di un pianto che, per essere sincero, sia innanzitutto intimo e, magari a forza, nascosto. Da ciò deriva l'errata convinzione teorica di una possibile impersonalità dell'arte, mentre, proprio per quella via, la letteratura andava rintracciando il valore dell'anima e della spiritualità individuali. Ma in Boito il tormento del romanticismo risultava componente ben più importante che in Verga. Dallo scrittore catanese l'esperienza romantica era stata vissuta quasi di seconda mano ed aveva sempre contenuto, fin dall'inizio, in se stessa, i germi del superamento. In Boito, invece, essa rimane il sostrato della sua arte e l'elemento che la determina e la condiziona.

La vita esteriore di Arrigo Boito sembra quasi ricalcare quella del Verga: lo stesso ordine, le stesse amicizie, la stessa metodicità. Anche per lui, come per il Verga, molta incomprendimento, e un tardivo riconoscimento ufficiale, con la nomina a senatore, nel 1912, accolta con estremo distacco.

Quando il romanziere catanese si trasferiva a Milano, il periodo più agitato e anche più proficuo artisticamente della

²⁰ P. NARDI, *Scapigliatura*, Bologna, 1924, pag. 190.

vita di Boito stava per concludersi. Non è possibile fissare con esattezza la data di inizio dell'amicizia fra i due scrittori. La prima lettera, da noi conosciuta, di Verga a Boito, fu scritta un 14 settembre (l'anno è imprecisato); ne riportiamo la parte più interessante:

« Arrigo, tardi giunse la tua lettera, troppa lunga stagione mi diletta nei capuani ozi. Giunta è l'ora dell'espiazione e del lavoro. Quod est in votis. Villa d'Este seduccemi e spaventami. Il mio Mastro don Gesualdo andrebbe lontano assai a braccetto col tuo Nerone. Il tempo stringe, i denari squagliano, l'editore incalza. Il lavoro è redenzione. Nel verde e nell'azzurro di codeste plaghe ove tu vivi c'è un'ombra. Il giorno di Villa d'Este è la notte delle sudate pagine »²¹.

Appare chiaro che essa risale a dopo la pubblicazione dei *Malavoglia* (1881), al periodo in cui Verga lavorava al *Mastro don Gesualdo* e alla contemporanea commedia, rimasta inedita, che doveva intitolarsi *A villa d'Este* o *Amori eleganti*. Ma dal tono della lettera, così spigliato e vivace, quale Verga userà soltanto nella corrispondenza col Capuana, appare evidente che i due scrittori sono amici da lungo tempo.

Non è qui certo mia intenzione di stabilire un influsso del Boito sul Verga, ma su un piano storico, sul piano cioè della continua evoluzione del pensiero verghiano, credo che i contatti amichevoli col Boito e le loro discussioni letterarie, abbiano influito, e positivamente, sul Catanese. Anche perchè non bisogna dimenticare la notevole tendenza del Boito alla critica. Le sue idee sono riconoscibili attraverso i numerosi articoli, prevalentemente di argomento musicale, che pubblicò su vari periodici (« Perseveranza », « Figaro », « Museo di famiglia », « Politecnico »). Da essi è possibile ricavare l'immagine di un critico intelligente ed acuto, alieno da posizioni polemiche, sensibile al problema del « vero » in arte, amante ed assertore del nuovo, ma per niente spregiatore dell'antico; in cui, insomma, si delinea il nucleo di un pensiero estetico di rilevante modernità. La personalità dell'artista, per lui, deve essere sovrana: « Teorie, commenti, dimostrazioni: tutte bellissime così che io non voglio sapere, quando assisto ad un'opera d'arte. Datemi delle forti emozioni ed allontanate da me la

²¹ P. NARDI, *Vita di A. Boito*, Verona, 1942.

noia, ecco tutto quel che vi chiedo ». Così fa dire ad uno « spettatore » nel « Prologo in teatro » che precede il *Mefistofele*. E nel « Politecnico » (1866) scriveva: « Quale utilità trarremo noi per l'arte, pel pubblico, per noi stessi, quando ci saremo tanto raffinati nella nostra critica da smarrirne il criterio? Quando avremo tanto sofisticato sulle cose dell'arte che non le capiremo, che non le sentiremo più? ». È la stessa convinzione di Verga per cui, alla fine, conta solo il fatto artistico, non la teoria, ed è evidente che, fra tutti gli scrittori milanesi, l'autore dei *Malavoglia* dovesse preferire proprio Arrigo Boito, che gli era tanto simile. L'amicizia rimase saldissima, anche se, in pratica, le loro vie finivano col divergere. Il Russo ha forse esagerato parlando di « intima avversione degli ideali artistici del Boito verso quelli dello amico siciliano », ma giustamente afferma che Verga fosse amato più nella persona che nell'opera²². In ogni modo la stima reciproca fu sempre grande e lo dimostrano le vicende che riguardano *Cavalleria rusticana*, nonché il telegramma esultante dell'autore di *Mefistofele*, dopo la rappresentazione. Il Boito era stato uno dei più benevoli critici dei *Malavoglia*, e quando il cantore di *Re Orso* pubblicò finalmente il *Nerone* (1901), il primo a congratularsi con lui e a lodare i pregi dell'opera, da Catania, fu il Verga.

Oltre al Boito e al Farina, Verga conobbe a Milano anche il Massarani e il Gualdo. A Tullo Massarani lo scrittore catanese si era presentato subito dopo il suo arrivo, fornito di una credenziale del Dall'Ongaro. In una lettera a G. Ferrari del 15 luglio 1874, il critico milanese indicava il Verga come « un giovane e simpatico siciliano, che s'è già fatto un bel nome nelle lettere »²³. Massarani non era verista (anche se la sua poesia

²² L. RUSSO, *G. Verga*, Bari, 1955, pag. 264. Il Russo — in nota, a pagg. 264, 265 — riferisce dal De Roberto il seguente bigliettino inviato da Boito a Verga, di ritorno a casa dopo la lettura dei *Malavoglia*: « Vi ringrazio, caro Verga, pel bel regalo d'oggi. Non seppi dirvi che la parte in ombra delle grandi emozioni ch'io ebbi leggendo « I Malavoglia ». Siete di quelle persone che non vogliono esser troppo lodate in faccia. E questo torna in vostra somma lode ». Ma il critico, stranamente, ne deduce che ciò dimostra una certa perplessità del Boito, invece di notare la delicata finezza che è in tutto l'episodio.

²³ T. MASSARANI, *Una nobile vita*, carteggio inedito a cura di R. Barbiera, Firenze, 1909, vol. I. Al Massarani, il Capuana dedicò un efficace saggio, in cui lo raffigura « carattere forte e spirito delicato ». (L. CAPUANA, *Studi sulla lett. cont.* Catania, 1882 pag. 21).

sembrò al Capuana « cosa tutta personale, che non si perde dietro a nessuna astrattezza... poesia rara fra noi »), ma era letterato colto e sensibile conoscitore e divulgatore in Italia delle letterature europee, uomo onesto ed integerrimo. Dopo aver letto *I Malavoglia*, fu il primo a congratularsi coll'autore, e, scrivendogli il 22 febbraio 1881, gli diceva:

« Lasciami la modesta compiacenza di ricordarmi ch'io ti ho sempre raccomandato, fino all'importunità, quella miniera di un vero ignoto e profondo che è la tua isola natia »²⁴.

La frase è significativa soprattutto perchè ci conferma il particolare valore dell'ambiente milanese, nei riguardi della opera verghiana, e testimonia ancora l'acutezza del Massarani, che aveva intuito per quale via il Catanese avrebbe potuto raggiungere la piena manifestazione della sua arte. Dovette esserci, fra i due, un'affettuosa e intelligente consuetudine di amicizia, che ad un certo punto, però, si interruppe, forse a causa dei sempre più frequenti impegni politici che tenevano il Massarani lontano da Milano. Dopo la citata lettera del 1881, infatti, non abbiamo notizia di ulteriore carteggio e certamente gli incontri tra i due letterati si diradarono sempre più.

Luigi Gualdo era invece un gentiluomo aristocratico, di scarse attitudini artistiche. I suoi libri — il più conosciuto dei quali rimane il *Mariage excentrique* — erano scritti in francese; egli era un letterato « cosmopolita », che solea soggiornare lungamente a Parigi, dove vantava l'amicizia dei Goncourt e di Zola. Il Gualdo era un utile « portatore » di notizie e di libri, che aveva avuto modo di affinare la sua sensibilità critica proprio in virtù dei suoi contatti con le letterature europee, e fu tra i primi a vedere la grandezza del capolavoro verghiano ²⁵.

« Venne a trovarmi Gualdo a dirmi un mondo di bene dei « Malavoglia », della impressione che gli avevano lasciato, e non ti dirò tutto quello che mi disse, e che mi fece un gran piacere pel momento in cui mi giungeva il suo giudizio, perchè lo so franco e schietto, e perchè tengo in molto pregio il suo parere ».

²⁴ T. MASSARANI, op. cit.

²⁵ Lettera del Verga a L. Capuana, del 25 febbraio 1881, in C. DI BLASI, art. cit.

Verga teneva moltissimo conto dei suoi giudizi, e l'esperienza di quello scrittore mediocre ma aggiornato ed intelligente, esercitò forse su di lui un certo influsso, e soprattutto giovò ad avvicinarlo alla letteratura francese, chiarendogli i motivi della corrente veristica.

Il periodo milanese di Giovanni Verga merita di essere indagato, anche nelle vicende biografiche dello scrittore. Il Verga ci ha lasciato poco intorno alla sua vita, specialmente per quanto si riferisce al suo soggiorno in Lombardia. Da una mia indagine compiuta « in loco », ben poco ho potuto ricavare. Il periodo milanese del Verga potrà, forse, essere studiato attraverso un riesame ed una nuova interpretazione dei documenti già conosciuti, e varrà ad illuminare la « preistoria » dell'opera verghiana. Non dobbiamo dimenticare che a Milano il Verga scrive tutti i suoi capolavori.

E mi piace chiudere ricordando le parole che al Verga dedicò, dopo la sua morte, il suo amico lombardo Raffaello Barbiera: « Milano lo circondò d'ammirazioni e di simpatie. Milano fu scelta da Lui a lungo soggiorno. Ma il pensiero di Lui si rivolgeva continuo alla Sicilia, a Catania. Me ne parlava spesso. E nell'accento dell'esule volontario, così compassato e freddo in apparenza, sentivo come un tremito di nostalgia »²⁶.

SALVATORE ROSSI

²⁶ R. BARBIERA, *G. Verga a Milano*, in « Siciliana », Catania, a I. n. I Gennaio 1923.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

RICERCHE DI EPIGRAFIA SICELIOTA *

I

PER LA STORIA

DEL CULTO DELLE DIVINITA' ORIENTALI IN SICILIA.

Il culto delle divinità egizie, in particolare di Serapide e di Iside, promosso, al fine di legare i Greci più intimamente alla cultura egizia, da Tolomeo I Soter¹, si diffuse fuori dell'Egitto già alla fine del IV sec. a. C., specialmente in città di mare d'Asia Minore² e di Grecia³, in diverse isole⁴ e anche in Sicilia. Le testimonianze relative

* Sento il dovere di ringraziare ancora in questa sede il Prof. L. BERNABÒ BREA, Soprintendente alle Antichità della Sicilia orientale, il Prof. P. E. ARIAS dell'Università di Catania, il Prof. E. MACANUCO, Direttore del Museo del Castello Ursino di Catania, per avermi accordato con la massima liberalità di studiare e pubblicare il materiale, che costituisce argomento di questo articolo.

¹ H. M. NILSSON, *Geschichte der griech. Religion*, II München 1950, p. 147 s.; H. BENGTSON, *Griech. Geschichte*, München 1950, p. 359 nota 2, p. 441; W. TARN - G. GRIFFITH, *Hellenistic Civilisations*³, London 1953, p. 355 s.; F. CUMONT, *Les religions orientales dans le Paganisme rom.*⁴, Paris 1929, p. 69 s. cf. anche D. MÜLLER, *Aegypten u. d. griech. Isis-Aretalogien* in *Abh. Sächs. AK. Wiss., phil.-hist. Kl.* 53, 1, 1961. Ogni fine politico è escluso da P. M. FRAZER, *Two Studies on the Cult of Sarapis in the Hellenistic World* in *Opuscula Atheniensia*, III Lund. 1960), p. 1 ss.

² H. SEYRIC in *Mél. Is. Lévy*, II, 1955, pp. 603-610; D. MACIE, *Egyptian deities in Asia Minor in inscriptions a. on coins* in *Amer. Journ. of Arch. (AJA)*, LVII, 1953, pp. 163-187; J. - L. ROBERT in *Bull. épigr.* (in *Rév. étud. gr.*), 1954, 52; *Id.*, *La Carie*, II Paris 1954, p. 228, p. 270; L. ROBERT in *Rév. de Philol.*, 1958, p. 32; in *Rév. étud. gr.*, 1957, p. 368 s.; in *Hellenica*, I, Paris 1940, p. 66; VI, 1948, p. 10; X, 1955, p. 24 s.; HAKEN in *Studia antiqua A. Salač oblata*, Praha 1955, p. 170 s.

³ Per Atene, cf. St. Dow in *Harvard Theol. Rev.*, XXX, 1937, p. 184 s.; per Tessalonica, cf. *Bull. épigr.*, 1950, 134 e in generale cf. NILSSON, o. c., p. 115 s., p. 147 s., p. 316 s., p. 597 s.

⁴ Cf. NILSSON, o. c., p. 118 s. Per Delo, cf. P. ROUSSEL, *Les cultes égyptiens à Délos du IIIe au Ier s. av. J.-C.*, Paris 1916; per varie altre isole, cf. MARCHERITA GUARDUCCI in *Annuario Scuola Atene*, NS. XIV-XVI, 1952-54, p. 175 s.; G. SUSINI, *ib.*, p. 320. Scarse testimonianze del culto egizio a Taso (cf. J. POUILLOUX, *Récherches sur l'histoire et les cultes de Thasos*, I Paris 1954, *Étud. Thasien.* III, p. 383 s.).

a quest'ultima regione furono raccolte da B. Pace⁵: tuttavia, alcune di esse meritano un più attento esame ed altre, nuove, se ne possono aggiungere.

La ipotesi che il matrimonio di Agatocle con Teossena, figliastra di Tolomeo Soter, celebrato intorno al 306 a. C., abbia agevolato la introduzione del culto pubblico delle divinità egizie in Siracusa⁶ appare molto seducente, ma purtroppo resta indimostrabile. Molto più probabile mi sembra l'altra ipotesi che tende ad ascrivere quella introduzione a Gerone II⁷, alla cui età potrebbe risalire il *Serapeum* di Siracusa attestato da Cicerone⁸. Comunque, una dedica a divinità egizie, rinvenuta in questa città, è sicuramente di epoca ellenistica. Essa è incisa in un parallelepipedo di calcare (fig. 1 a), che misura m. 0,45 di larghezza, m. 0,20 di altezza, m. 0,20 di spessore, mutilo a sinistra, integro dalle altre parti, se si prescinde da larghe scheggiature, che

⁵ B. PACE, *Arte e Civiltà d. Sicilia antica*, III Milano 1945, p. 673 s.. Cf. anche M. S. SALEM in *Journ. Rom. St.* (JRS), XXVIII, 1938, p. 58; RÖDER in R. E., I A 2(1920)), col 2416; DREXLER in ROSCHER, *Lexicon gr.-rom. Mythol.*, I 2 (1890-94), col. 395 s.

⁶ La ipotesi in A. HOLM, *Geschichte Siziliens*, I Leipzig 1870, p. 81 e ancora in *Catania antica*, trad. ital. di G. LIBERTINI, Catania 1925, p. 18. Cf. altresì NILSSON, o. c., p. 149 nota 3; PACE, o. c., p. 673; SALEM, a. c., p. 58; CUMONT, o. c., p. 74 nota 14. *Contra*, FRAZER, a. c. p. 47 n. 3 (ove però si ignora la dedica di Siracusa subito avanti citata).

⁷ E. CIACERI, *La festa di S. Agata e l'antico culto di Iside* in *Arch. Stor. Sicilia orientale* (ASSO), II, 1905, p. 278 s. Si noti che Gerone II mantenne vivi rapporti culturali e politici con Tolomeo Filadelfo (si pensi a Teocrito e alla cosiddetta *lex Hieronica*, della quale J. CARCOPINO ha ritrovato il modello in Egitto, anche se la tesi va attenuata: cf. A. SCHENK, V. STAUFFENBERG, *König Hieron der Zweite von Syrakus*, Stuttgart 1933, p. 69 s.), oltre che commerciali, come attestano il sistema monetario siracusano (il rilievo in HOLM, *Storia di Sicilia nell'antichità*, trad. ital. di Kirner, III Torino 1901, p. 63 s., p. 68; cf. H. BERVE, *König Hieron II* in *Abh. Bayer. Ak. W.*, Ph.-hist. Kl., N. F. 47, 1959, p. 79 ss.; P. R. FRANKE in *Jahrb. f. Num. u. Geldgesch.* IX, 1958, p. 61 ss.) e meglio i rinvenimenti di monete tolemaiche, di Tolomeo Filadelfo, nella Sicilia orientale (cf. P. ORSI in *Atti e Memorie Istit. Ital. Numismatica*, VI, 1930, p. 107 s., a proposito di un tesoretto trovato a Piazza Armerina: S. P. NOE, *A Bibliogr. of greek Coin Hoards*², American Numism. Soc., N. Y. 1937, nrr. 744, 815. Cf. anche *Annali Istit. Ital. Numism.*, III, 1956, p. 109 s. Anche a Morgantina sono state rinvenute monete di Tolomeo II, oltre che di Gerone II, come apprendo da R. ROSS HOLLOWAY).

⁸ CIC., in *Verr. (actio sec.)*, II 66, 160. Da Siracusa proviene la iscrizione funeraia su lastra di marmo (fig. 1), integra, alta m. 0,22, larga m. 0,275, spessa m. 0,05 (alt. lettere cm. 2,5/1,4 ca), del I sec. d.C., CIL, X, 2, 71229 = DESSAU, ILS, 4416: *Dis Manib(us) / C. Iulius Primio, / Isidis scopar(ius), / vix(it) ann(is) LXXX. / Pie, salve.*

fecero scomparire quasi interamente la prima linea dell'iscrizione, parte della seconda e alcune lettere della terza. Le lettere misurano circa cm. 2 di altezza.

[— — — — — — — —]
 [— —] THΣ (vac.) [— —] Υ [...]
 [— — ? Πυθι]άδα τὰν αὐτ[οῦ γ]γυναῖκα
 [Σαράπει (vac.)] καὶ (vac.) Ἰσεῖ.

Si tratta della dedica a Iside ed, evidentemente, anche a Serapide delle statue di un ignoto personaggio e della moglie⁹.

Più notevoli documenti del culto di queste due divinità ci provengono dalla dorica Tauromenio. Infatti, nel sito dell'attuale chiesa di S. Pancrazio, che ingloba un muro di struttura ellenistica (verosimilmente di un tempio), furono rinvenute nel secolo scorso una statua di sacerdotessa isiaca, ora al Museo di Palermo¹⁰, una dedica latina del I o del II sec. d. C.¹¹ e una iscrizione greca, che per caratteri epigrafici e per elementi interni è databile in età ellenistica¹². Questa iscrizione, in versi, è incisa sulla fronte, e precisamente entro una fascia levigata (alt. m. 0,24), di un parallelepipedo di calcare

⁹ KAIBEL in IG, XIV (1890), *Add.* p. 685 nr. 14 a = ORSI in NS, 1889, p. 371. La pietra al Museo di Siracusa, nr. inv. 6189. DREXLER, *a. c.*, col. 397,39 a torto dubita trattarsi di dedica a Iside! Se ne può proporre una integrazione del seguente genere: [ἽΟ δᾱμος τῶν Σαρακοσίῳν]/[ὑπέρ... ἀρε]τῆς (vac.) [καὶ δικαιο]σύ[νης]/[τὸν δέῖνα τοῦ δέῖνος καί? Πυθι]άδα τὰν αὐτ[οῦ γ]γυναῖκα/[Σαράπει (vac.)] καὶ (vac.) Ἰσεῖ. La forma Ἰσεῖ si incontra a Delo prima del 166 a. C. (IG, XI, 231; cf. *Bull. Corr. Hell.*, LI, 1927, p. 383). La forma Σαράπει, da me integrata, sembra più antica di Σαράπιδι (cf. IG, XI, 1231; ROBERT, *Hell.*, X, p. 27 nota 2). Un frammento con iscrizione Σεράπ[ιδι — —] rinvenuto a Siracusa (ORSI in *Rivista Storia ant.*, 1900, p. 63 nr. 43). Vanno ricordati ancora un vasetto con iscrizione geroglifica e una statua egizia provenienti dall'area dell'*Artemision* e dell'*Athenaion* siracusani (PACE, *o. c.*, p. 673 s., p. 562), oltre alle figurazioni di Iside e di Serapide su monete siracusane di età ellenistica e romana (HOLM, *Storia d. Moneta sicil.*, trad. ital. di Kirner, Torino 1906, nrr. 550-551; HEAD, *H. N.*², p. 187; FRANKE, *a. c.* pp. 80-81 note 150, 165).

¹⁰ PACE, *o. c.*, p. 680; P. RIZZO, *Tauromenion Storia, Topogr. Monum.*, Riposto-Messina 1928, p. 379 s.. Per il tempio inglobato nella chiesa, cf. PACE, *o. c.*, p. 537; Maria SANTANGELO, *Taormina*, Roma 1950, p. 58 s., p. 61 e figg. 52-53.

¹¹ CIL, X, 2, 6989: *Serapi Isi sacrum / C. Ennius Secundus / votum a(nimo) p(io?)*.

¹² RITSCHL in *Rh. Mus.*, XXI (1866), p. 140 s.; KAIBEL, *Epigr. gr.*, (1878), 824 a; IG, XIV (1890), 433; SGDI, 5231; SANTANGELO, *o. c.*, p. 82 s. Cf. anche PREUNER in ROSCHER, I, 2, col. 2614,41; SUESS in R. E., VIII, 1 (1912), col. 1276.

locale, alto m. 0,68, largo m. 0,42, spesso m. 0,34, segato ai lati, ora esposto nel piccolo antiquario del Teatro greco di Taormina. Le lettere misurano circa cm. 2 di altezza. Il testo è il seguente:

Ἀμφὶ παραστάσι ταῖσδε Σαράπιδος Ἑστίαί ἀγνὸν
βωμὸν Βαρκαῖος Καρνεάδης ἔθετο,
Εὐκρίτου υἱὸς, ξεῖνε, ὁ νεωκόρος ᾧ θ' ὁμόλεκτρος
Πυθιάς ἃ κείνου καὶ θυγάτηρ Ἑρασώ,
ἀνθ' ὧν, ὃ κραινούσα Διὸς μεγαλαυχέας οἴκους,
θυμάρην βιοτᾶς ὄλβον ἔχοιεν αἰεί.

Il parallelepipedo costituisce il troncone dello altare¹³ dedicato dal *neokoros* Carneade di Barce, figlio di Eucrito, insieme con la moglie e la figlia¹⁴, ed innalzato ad uno dei lati dell'ingresso del tempio di Serapide¹⁵. Il dedicante era nativo di Barce, città della Cirenaica, terra legata culturalmente e politicamente ai Tolomei¹⁶. Βαρκαῖος come etnico è assai raro, mentre come nome personale è piuttosto diffuso, specialmente in zone connesse con la Cirenaica¹⁷. Il fenomeno del passaggio di un etnico a nome personale¹⁸ rispecchia sovente una trasformazione politica. Nel nostro caso, può connettersi col

¹³ Forse del tipo detto βωμὸς κεραιούχος, di cui numerosi esemplari nei *Serapieia* B e C di Delo (ROUSSEL, *o. c.*, p. 62 s.; W. DEONNA, *Le mobilier délien* in *Délos*, XVIII, 1938, p. 387; C. YAVIS, *Greek Altars, Origins a. Typology*, Saint Louis, 1949, p. 166).

¹⁴ Erroneamente in PACE, *o. c.*, III, p. 680 (penult. linea): « Carneade di Barce con la moglie e il figlio Eucrito (!)... ». Il nome Καρνεάδης / Καρνήδης è diffuso in Cirenaica: cf. PAPE-BENSELER, *W. gr. Eigenn.*, 1911, s.v.; E. SITTING, *De Graecorum nom. theophris*, Diss. Hal. 1911, p. 42; SEG, 115; 176; 351 etc. Per Ἑρασώ, cf. la forma attica Ἑρατώ, (F. BECHTEL, *Die attischen Frauennamen*, Göttingen 1902, p. 71; HP, 565) e in generale il mio art. in *Riv. Fil. Cl.*, 1958 p. 391; *Bull. épigr.*, 1950, 170.

¹⁵ Similmente all'ingresso del vestibolo del tempio di Iside a Medinet Madi nel Fayum furono trovate le iscrizioni metriche di Isidoro del I sec. a.C. (SEG, VIII, 558 s.). Sul *neokoros*, membro dell'alto clero addetto al culto di Serapide, in Egitto, cf. W. OTTO, *Priester u. Tempel im hellen. Aegypten*, I, Leipzig 1905, p. 112 s.; F. CUMONT, *L'Egypte des astrologues*, Bruxelles 1937, p. 123; MACIE, *a. c.*, p. 180 s., p. 184, p. 171 nota 81. Dediche a divinità egizie da parte di *neokoroi* ad es. a Kos (MACIE, *a. c.*, nota 73), a Priene (*ib.*, nota 91), ad Ostia (CIL, XIV, 47).

¹⁶ Cf. P. ROMANELLI, *La Cirenaica Romana*, Verbania, 1943, p. 13 ss.

¹⁷ L'etnico Βαρκαῖος non mi è risultato dagli Indici in IG, SEG, TAM. Per le monete di Barce del V sec. a.C., cf. HEAD, *H. N.*², p. 872 s. Per il nome personale Βαρκαῖος, cf. BECHTEL, HP, p. 537; SEG, IX, 4 pm; 46 (26); 133 (5); 179 etc.; L. ROBERT in *Gnomon*, 1959, p. 24 e in *Bull. épigr.*, 1958, 92.

¹⁸ Cf. ROBERT, *Hell.*, I, p. 121 s.; II (1946), p. 88 s.

decadimento in età tolemaica dell'antica città di Barce, la quale finì per essere assorbita dal suo porto, *Ptolemais*¹⁹. Il processo era forse compiuto nel I sec. a. C., se in una iscrizione di quest'epoca, rinvenuta a Lanuvio presso Roma, sono i *Ptolemaiei Cyrenens(es)* a porre la dedica al patrono *A. Terentius Varro Murena*²⁰ e se in testi geografici dello stesso periodo Barce e Tolemaide vengono identificate²¹.

L'iscrizione metrica di Tauromenio appartiene con grande probabilità al III o al II sec. a.C., se non proprio all'età di Gerone II (o di Geronimo), quando, come ho accennato sopra, sembra sia stato introdotto il culto pubblico delle divinità egizie in Siracusa, e quindi anche nelle città soggette alla egemonia di questa²². Infatti, sembra naturale che all'inizio della introduzione di un tale culto fossero scelti come sacerdoti uomini o di origine egiziana²³ o, come Carneade, appartenenti ad una regione in cui il culto di Iside e di Serapide fosse profondamente radicato²⁴. A Tauromenio, come in generale altrove, tale

¹⁹ Cf. ROMANELLI, o. c., p. 28 s. n. 102; R. E., III, 1 (1897), col. 20 (Manca in R. E. la voce *Ptolemais* di Cirenaica).

²⁰ IG, XIV, 1122 = CIL, XIV, 2109 = ILS, 897. Cf. ROSTOVZEV, *Storia ec. e soc. d. Impero rom.*, Firenze 1946, p. 364 (nota). Per il personaggio di dubbia identificazione, cf. FLUSS in R. E., V A, 1 (1934), col. 709; T. R. S. BROUGHTON, *The Magistrates of the Roman Republic*, II, N. Y. 1952, p. 279.

²¹ STRABO, XVII 3. 20 C 837: ...εἰδ' ἢ Βάρκη ἀρότερον, νῦν δὲ Πτολεμαῖς... Cf. R. E., III, 1 col. 20,39 s..

²² Tauromenio fu occupata fin dal 270 a. C. da Gerone (Diod., XXII 13,2; XXIII, 4; cf. BERVE, o. c., p. 18) il quale promosse la costruzione di ginnasi e di templi (ATHEN, 206 e; cf. I G, XIV, 240; BERVE o. c., p. 51, p. 71 s.) per cui i *Serapieia* di Siracusa e di Tauromenio potrebbero risalire allo stesso. Ulteriore testimonianza del culto delle divinità egizie a Tauromenio sembra offrire il nome teoforo Sarapion, portato dallo schiavo che nel 132 a. C. tradì la città ai Romani (Diod. XXIV 2, 21; cf. F. SARTORI in *Athenaeum*, 1954, p. 362), il cui figlio, divenuto magistrato cittadino, si chiamava Ammonio (IG, XIV, 430,9). Pur con prudenza (cf. SITTIG, o. c., p. 160 s.) possono addursi a testimonianza dei culti egizi nomi teofori (cf. SALEM, a. c., p. 58; per Atene, cf. Dow, a. c., p. 216 s.).

²³ Così a Delo un sacerdote egiziano, Apollonio, introdusse prima del 300 a.C. il culto di Serapide (IG, XI 4, 1299; cf. ROUSSEL, o.c., p. 245 s.; R. HARDER in *Abhand. Ak. Berlin*, 1943, 14, p. 14). Un decreto di Priene della fine del III sec. a.C. stabilisce fra l'altro che sia approntato per il culto delle divinità egizie un egiziano (*Inscr. v. Priene*, 195,21; cf. MACIE, a. c., nota 90).

²⁴ Il culto di Iside presso i Barcei noto già ad Erodoto (IV 186). Per il culto delle divinità egizie in Cirenaica, cf. L. VITALI, *Fonti per la storia della Religione cirenaica*, Padova 1932, p. 90 s., p. 148 s.; T. A. BRADY, *The reception of the aegypt. Cults by the Greeks in Studies Univ. of Missouri*, X, 1935, p. 64; ROMANELLI, o. c., p. 223 s.; SEG, IX 192. A Sabratha in Tripolitania il primo tempio di Iside risale al II sec. a. C. (G. PESCE, *Il Tempio di Iside in Sabratha*, Roma 1953, p. 63 s.).

culto si presenta in un aspetto sincretistico. « Il puro altare », innalzato davanti al tempio di Serapide, è dedicato a Hestia, « che governa le superbe case di Zeus », perchè essa conceda a Carneade e alla sua famiglia « per sempre la gioiosa felicità della vita » cioè la salute²⁵. Hestia, che sembra sia stata venerata a Tauromenio²⁶, tende a identificarsi con Iside. Ciò risulta espressamente nel primo degli *Inni* di Isidoro a Iside, rinvenuti a Madinet-Madi nel Fayûm, del I sec. a.C., e nel noto papiro di Ossirinco 1380²⁷. Nella concezione panteistica propria delle religiosità isiaca, specialmente in età imperiale vengono attribuiti a Iside e a Hestia gli stessi poteri e le stesse virtù benefiche nei riguardi degli uomini²⁸. Così, il motivo dell'ἄλβος della vita largito da Hestia, secondo il v. 6 dell'epigramma di Tauromenio, viene attribuito anche ad Iside²⁹, e troverà la sua più bella illustrazione in una tappezzeria egizia del VI sec. d.C., con la iscrizione Ἑστία πολύολβος³⁰.

²⁵ Altari dedicati ad altre divinità nei *Serapieia* di Delo (cf. ROUSSEL, *o.c.*, p. 53, p. 279). A Rodi in una dedica ad Hestia si aggiunsero più tardi i nomi di Serapide e Iside (H. SECRE - I. PUGLIESE CARRATELLI, *Tituli Camirenses*, 125 in *Ann. Sc. Atene*, XXVII-XXIX, 1949-1951, p. 246). Per la connessione di H. con altre divinità, cf. SUESS *a. c.*, col. 1289 s.; O. WEINREICH, *Stiftung u. Kultsatzungen eines Privatheiligtums in Philadelphiea in Lydien in Sitzb. Heidelbeg Ak.*, Philhist. Kl., 1919, VI, p. 10 s. Per ἄγνός βωμός (sc. posto con mente pura), cf. E. WILLIGER, *Haghios, Unters. z. Terminol. der Heiligen*, RVV XIX, 1922, p. 40 s., p. 44; βωμόν ἀγύρατον / ἀθάνατον β. a Tera, nel *temenos* di Artemidoro (IG, XII, 3 Suppl., 1337; 1342); WEINREICH, *a. c.* p. 64 s. Per il v. 5, cf. i passi paralleli di *Inni omerici* e orfici citati in SUESS, *a. c.*, col. 1267, col. 1271-2, col. 1276, col. 1300,27. Per il v. 6 (KAIBEL accentua θυμαρὴν, θυμάρην LIDDEL-SCOTT) cf. SEG, VIII, 548,3-5; 549,32-33; ROBERT, *Hellen.*, X p. 100 s. (per H. e la salute).

²⁶ Come sembra lecito dedurre da nomi teofori di iscrizioni locali, come Ἰστιάιος / Ἰστιάρχος (IG, XIV 421 I a 1, a 70; 422 III a 87), diffusi altrove in Sicilia (cf. SUESS, *a. c.*, col. 1258 s.; SITTIG, *o.c.*, p. 117). A Siracusa è testimoniata una *aedis Vestae*, forse succedanea della greca *Hestia* (cf. SUESS, *a. c.*, col. 1288,10; IG, XIV, 7 in cui si legge la formula ὁμνύω τὰν Ἰστίαν). Per il culto di *Hestia*, cf. SUESS, *a. c.*, col. 1257 ss.; J. KEIL, *Kulte im Prytaneion v. Ephesos in Anatol. Studies Buckler*, Manchester 1939, p. 119 s.; J.-L. ROBERT in *Bull. épigr.*, 1958, 421 (per la Ἑστία Βουλαία). Cf. anche il mio art. in *Arch. Cl.* XII, 1960, p. 193. *Hestia* è venerata a Delo (BCH, XXVI, 1902, p. 509; XXVII, 1903, p. 61; XXIX, 1905, p. 225; XXXI, 1907, p. 432 nr. 24; ROUSSEL, *Délos, colonie ath.*, Paris 1916, Bibl. Ec. Fr., 111, p. 221 s.), oltre che a Rodi (*Bull. épigr.*, 1954, 197; 1956,3), a Cirene (SEG, IX 137), a Tera (IG, XII, 3 Suppl., 1353 s.), con più intensità nel IV sec. a.C. a Taso (cf. POUILLOUX, *o.c.* p. 232 s.) a Filadelfia di Lidia nel II-I sec. a.C. in un santuario privato (cf. O. WEINREICH, *a. c.* p. 10 s.).

²⁷ Cf. HARDER, *a. c.*, p. 10 e il mio art. in *Arch. Cl.*, XII, (1960) p. 193 nota 2.

²⁸ *Ib.*, p. 193.

²⁹ *Ib.*, p. 192 nota 6.

³⁰ *Ib.*, p. 189 ssg.



Fig. 1

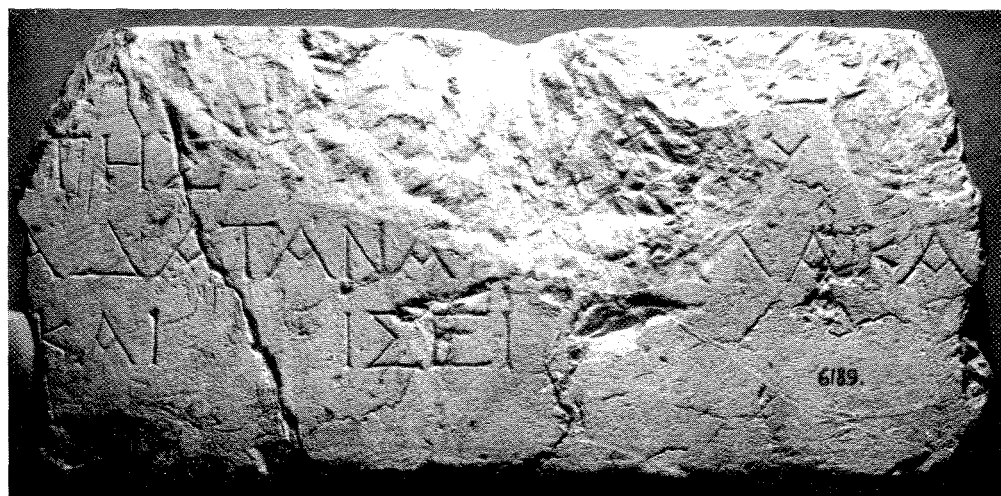


Fig. 1 a

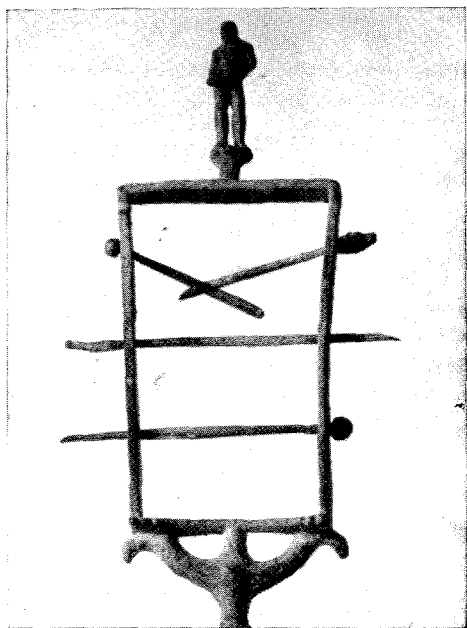


Fig. 3



Fig. 7



Fig. 6



Fig. 8



Fig. 6 a



Fig. 9



Fig. 9 a

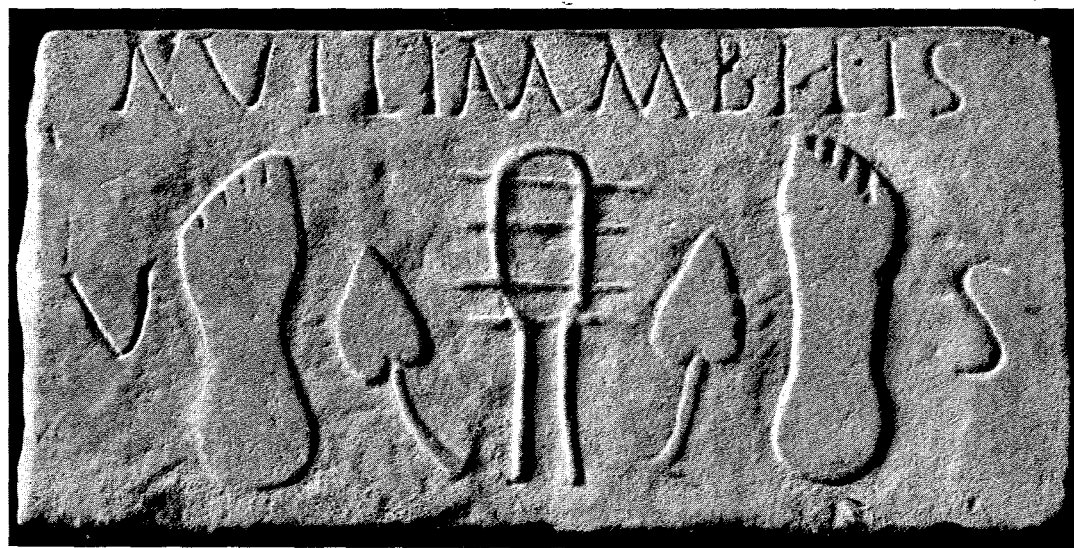


Fig. 10

Ulteriori documenti del culto delle divinità egizie in età imperiale si ritrovano in altre città della Sicilia³¹. I più numerosi, in parte inediti, sono a Catania³². Anzitutto vanno ricordate alcune monete di bronzo di questa città: quelle del III-II sec. a.C. con figurazioni isiache e in particolare quella di età romana con testa di Serapide radiata e fiori di loto sul D/, con figurazione di Iside stante con sistro e scettro accanto ad *Horus* sul R/³³. Inoltre al culto isiacco riportano i vari monumenti con geroglifici scoperti nella città e fra gli altri la colonna ora collocata sull'elefante in pietra lavica, che costituisce l'emblema cittadino³⁴. Anzi, frammenti e oggetti di fattura egizia, rinvenuti presso il convento di S. Francesco e nella prossima piazza³⁵, hanno fatto pensare che proprio in questa zona esistesse un santuario isiacco³⁶.

Da Catania provengono forse un sistro e due lucerne con rappresentazioni egizie. Il primo (fig. 3) di bronzo, ben conservato, alto m. 0,35, largo m. 0,075, di un tipo ellenistico, si trova nell'Antiquario dell'Istituto di Archeologia della Università di Catania, donato dalla Famiglia del compianto Prof. Guido Libertini. Esso era certamente

³¹ A Messina e a Palermo (cf. PACE, o.c., III, p. 684-5). Per le monete di *Menai* con figurazione di Serapide, cf. E. GABRICI, *La Monetazione del bronzo nella Sicila ant.*, Palermo 1927, p. 103.

³² PACE, o.c., p. 676 s.; CIACERI, a.c., p. 275 s.

³³ Cf. in generale HOLM, *Catania ant.*, p. 94 nr. 38 (tav. XIII,8), p. 95 nrr. 46-47 (tav. XIII, 13-14); HEAD, *H. N.*², p. 134 s.; GABRICI, o.c., p. 124 s. Per gli esemplari conservati nel medagliere della Univ. di Catania (ora nell'Istit. di Archeologia), cf. A. DE AGOSTINO in *Arch. st. Sic. or.*, 1935 p. 139 nr. 11, nr. 16; p. 140 nr. 32. Sul valore probatorio da riconoscere alle monete con figurazioni isiache per la storia dei culti egizi nelle città, cf. J.-L. ROBERT in *Bull. épigr.*, 1954,52.

³⁴ PACE, o. c. IV, 1949, p. 85. Va segnalato un corno di argilla rossa, che nella base porta geroglifici con « cartuccia », al Museo del Castello Ursino (M C 84).

³⁵ PACE, o. c., III p. 677 s.; G. LIBERTINI, *Il Museo Biscari*, Milano 1930, p. 79 (tav. 39), p. 100 s., p. 241; F. FERRARA, *Storia di Catania*, Catania, 1829, p. 469 s.; P. CARRERA, *Delle Memorie storiche d. città di Catania*, I, 1 Catania 1639, p. 104-5.

³⁶ Cf. PACE, o.c., III p. 678 s. Sul significato del rinvenimento di autentici oggetti egizi, con scrittura geroglifica, avvenuto anche agli Isei di Pompei, di Roma o di Benevento (NS, 1904, p. 107 s.), cf. F. CUMONT, *Les Relig. or.*, p. 80 e note 42-43 a p. 237. Si noti che nel centro della piazza di S. Francesco di Catania è stata recentemente scoperta una ricchissima stipe votiva con terrecotte del VI-IV sec. a.C. di un santuario di Demetra (cf. G. RIZZA in *Boll. d'Arte*, S. IV, XLV (1960) p. 247 ss.). La sovrapposizione di Iside a questa dea in una stessa zona sacra è ben concepibile. Si pensi ad APUL., *Met.* XI, 5 (208): *Siculi trilingues Stygiam Proserpinam (...appellant... Isidem)*. Cf. DREXLER in ROSCHER, II, 1, col. 443 ss.

un *ex-voto* ³⁷. Le lucerne, ambedue ad un solo becco, sono custodite nel Museo Civico del Castello Ursino. La prima presenta nel disco soltanto il busto di Serapide (fig. 4) ³⁸, l'altra (fig. 5), invece, Iside Panthea in trono, con le ali, la cornucopia nel braccio sinistro, la mezzaluna sul capo e, intorno, vari simboli ³⁹.

Interessanti paralleli tra la festa di Iside, quale è descritta da Apuleio a Corinto, e quella della patrona di Catania, S. Agata, furono segnalati oltre un cinquantennio fa da E. Ciaceri ⁴⁰, il quale trascurò di notare un piccolo monumento, oggetto della venerazione popolare, esposto nella antica chiesetta di S. Agata al Carcere, non lontano dall'Anfiteatro catanese. Si tratta di una pietra basaltica, consunta e malconcia, la quale presenta l'immagine delle impronte incassate di due piedi, non perfettamente paralleli, rivolti verso l'alto ⁴¹. La pia leg-

³⁷ La figurina efebica (alt. m. 0,05 circa), del tipo dell'offerente, sembra di età ellenistica. Normalmente sul culmine del sistro si trovano rappresentazioni di animali, come il gatto, sacro ad Iside. Cf. SEYMOUR DE RICCI in DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, IV, 2, p. 1256 s.; ROUSSEL, *o. c.* p. 292 nota 5; DEONNA, *o. c.*, p. 324 e tav. XCII. Un esemplare di sistro in bronzo al Museo di antichità di Torino (A. FABRETTI, *Dell'antica città d'Industria*, Torino, 1881, tav. XVII, 3). Il sistro è raffigurato in una lapide di *Industria*, ora a Torino (CIL, V 7488), per cui cf. *infra* e in un'altra di Taso (POUILLOUX, *o. c.*, II, Paris 1958, Étud. Thas. V, p. 176 nr. 339, tav. XLV, 6).

³⁸ G. LIBERTINI, *Il Museo Biscari*, p. 272, nr. 1287, tav. CXXII (nr. inv. MB 6217). Cf. O. BRONEER in CORINTH, IV 2 (1930), nr. 604; H. B. WALTERS, *Catalogue gr. a. rom. Lamps in Br. Mus.*, London 1914, p. 130.

³⁹ Essa proviene dalla raccolta dei Benedettini (cf. F. DI PAOLA BERTUCCI, *Guida del Monastero dei PP. Benedettini di Catania*, Catania 1846, p. 29). Nr. inv. MC 6212. Tra gli attributi si riconoscono il sistro, la palma, le ruote (di Nemesi), il serpente. La dea, alata, con cornucopia e la mezzaluna sulla testa, è rappresenta frontalmente. Cf. per paralleli R. WEISSHÄUPT in *Oest. Jahresh.*, XIII, 1910, p. 180 ss.; F. EICHLER, *Signum Pantheum*, *ib.*, XXXIX, 1952, p. 24 ss.; NILSSON, *o. c.*, II, p. 605; A. ALFÖLDI in *Schweizer Muenzbl.*, 1954, dic. Heft 18, p. 30.

⁴⁰ A. c., p. 265 ss. Cf. anche DELEHAYE in *Anal. Boll.*, XXV (1906), p. 509; PACE, *o. c.*, IV p. 78. Rapporti tra la leggenda di S. Agata e il mito di Penelope rilevati da R. EISLER, *Weltenmantel u. Himmelszelt*, I, München 1910, p. 132 ss., con deduzioni esagerate (cf. *contra* DELEHAYE in *Anal. Boll.*, XXX, 1911, p. 472 s.). Nega la presenza di elementi pagani H. DOERRIE, *s. v. Agatha* in *REALLEX. ANT. u. CHR. (RAC)*, I, 1950, col. 179 ss., come già Mons. S. ROMEO, *S. Agata V. M. e il suo culto*, Catania 1922, p. 163 s.

⁴¹ Cf. C. SCIUTO PATTI, *I Monumenti di Sant'Agata esistenti in Catania*, Catania 1892, p. 96 s.; D. G. LANCIA DI BROLO, *Storia d. Chiesa in Sicilia*, I, Palermo 1880, p. 92; CARRERA, *o. c.* II, Catania 1641 p. 393. La pietra misura m. 0,48 × 0,50, ogni piede circa m. 0,17, ed è ora custodita sotto una lastra di vetro dietro una grata di ferro.

genda vi riconosce le vestigia dei piedi della vergine Agata, lasciate sulla roccia quando, spinta violentemente nel carcere dagli sgherri del *consularis* Quinziano, ella sdruciolò ⁴². La pietra, che dà l'impressione di essere una rozza fattura medioevale, rientra nelle serie numerosa di monumenti con « impronte meravigliose », noti nel folklore di diversi paesi ⁴³, i quali trovano il loro prototipo in *ex-voto* pagani, specialmente del culto isiaco ⁴⁴.

Di simili monumenti, con impronte di piedi, si conservano nel Museo del Castello Ursino di Catania alcuni esemplari:

I° Un frammento di marmo lunense (figg. 6-6a), proveniente dalla raccolta dei Benedettini, monco su tre lati, largo m. 0,23, alto m. 0,19, spesso m. 0,04 circa, sul quale sono rappresentati in un incavo sagomato le estremità di due piedi rivolti verso il basso. Sotto si legge la iscrizione (alt. lett. m. 0,02): *D(is) M(anibus) / Vibia Arete vix[it annis] / (vacat) XXX (vacat) [— —]*. Sull'orlo del frammento si legge, con inizio che sembra integro: *Vibius Aptitian(us) Pi [— — —]* ⁴⁵. E' l'epitafio posto da *Vibius Aptitianus*, forse il marito, vissuto nel I o nel II sec. d.C. ⁴⁶, il quale con la rappresentazione delle impronte dei piedi ha forse voluto significare la visita compiuta alla tomba della donna ⁴⁷.

⁴² Il motivo già in Ps. - METHOD. CONST. in P. G., C, col. 1281 A, c. 16, che è una redazione tarda (inizio XVII sec.) rispetto al genuino *Elogio di S. Agata* di Metodio Siculo, Patriarca di Costantinopoli, del sc. VIII (cf. E. MIONI in *Anal. Boll.*, LXVIII, 1950, p. 61 s., p. 65 s.), dove è assente.

⁴³ Cf. A. BALLADORO, *Impronte meravigliose in Italia* in *Arch. trad. popol.*, XXIX, p. 31 ss.; in *Folklore*, 1933, p. 24 s. (ringrazio la Prof.ssa C. NASELLI per la bibliografia gentilmente fornitami). Cf. anche S. THOMPSON, *Motiv-Index of Folk-Lit.*, I, Helsinki, 1932, A 901; CABROL-LECLERQ, *Dict. d'arch. chrét.*, XIV, 1, 1939, col. 818 s. M. GUARDUCCI, *Le impronte del « Quo Vadis » e monum. affini, fig. ed epigr.* in *Rend. Pont. Acc.*, XIX, 1942-43, p. 305 ss.

⁴⁴ Cf. *infra*. Anche Erodoto (IV 82) ricorda l'impronta del piede di Eracle mostrato dagli Sciti.

⁴⁵ G. LIBERTINI in *Arch. st. Sic. or.*, 1931, p. 49 presenta una lettura inesatta. La pietra esposta ora nella sala IX, nr. 104 (MC 925).

⁴⁶ Come fa pensare l'assenza del prenome (cf. THYLANDER, *Étude sur l'épigr. latine*, Lund, 1952, p. 77 ss.). Per il gentilizio *Vibius* in Sicilia cf. *infra* nota 102. Il *cognomen* *Aptitianus* testimoniato ancora a Catania (CIL, X, 2, 7062).

⁴⁷ Come nel caso di molte dediche con analoga figurazione, destinate come *ex-voto* in santuari (cf. GUARDUCCI, *a. c.*, p. 308, p. 311). Talora, nè può escludersi nel caso in questione, la impronta del piede può avere significato augurale, come credo su una colonna con iscrizione funeraria: Ζώσιμος / Γλυκέρας / Μελήσιος, giacente all'ingresso dell'*agorà* romana di Atene. Egualmente su anelli e sigilli, come ad es. nell'anello della *Waterton coll.* nr. 544-1871 al *Victoria a. Albert Museum* di Londra, sul quale figura entro una suola di scarpa l'iscrizione

II^o Una lastra di marmo lunense, maldestramente ricomposta da vari frammenti (fig. 7), proveniente dalla raccolta Biscari e tuttavia sfuggita al Mommsen, la quale misura m. 0,43x0,35. Entro una cornice sagomata sono rappresentate a rilievo le piante nude di due piedi rivolti verso il basso. Sotto corre la iscrizione (alt. lett. m. 0,02): *M. Antonius Cal[l]istus*⁴⁸. Si tratta di un *ex-voto* destinato ad esprimere col simbolo figurato delle impronte di piedi la visita del devoto nel santuario di una divinità⁴⁹.

III^o Una lastra di marmo (fig. 8), di provenienza ignota, che misura m. 0,20x0,30, spessa m. 0,02, ricomposta con due frammenti, apparentemente monca sul margine inferiore. Vi si vede, inciso profondamente, il contorno ancora parzialmente rubricato di due piedi rivolti verso l'alto. Entro ognuno di essi è incisa rispettivamente una suola di minori dimensioni, nella quale è una breve linea serpentina. Tra le due immagini corrono due linee leggermente convergenti. La lastra è anepigrafa; è probabile tuttavia che nella parte mancante si leggesse il nome del dedicante, se non anche quello della divinità. Resta incerto il significato della figurazione di piedi minori iscritti nei maggiori. Comunque, si tratta di un *ex-voto* destinato ad esprimere la visita nel santuario di una divinità⁵⁰.

Per ritrovare la divinità, con cui questi due ultimi documenti catanesi vanno connessi (risulterà trattarsi di Iside), è opportuno gettare uno sguardo sugli analoghi monumenti con impronte di piedi e riproporsene il problema. La raccolta e lo studio del vario materiale sono stati magistralmente compiuti da M. Guarducci, la quale distingue, in sostanza, due categorie di monumenti⁵¹:

Felix, o in un sigillo conservato al Museo del Castello Ursino (M. C. 104), nel quale si ha da una parte il monogramma di *Maxim(us)* e dall'altra due suole di scarpa, di cui la sinistra integra mostra anche una svastica.

⁴⁸ Nota al FERRARA, o. c., p. 393 nr. 2, che leggeva *M. Antonius C. M... ESTUS*. Manca in CIL, X, 2 e X, 1, 1088*, 1089*. Esposta nella sala VII, nr. 215 (MB 571). La integrazione *Callistus* è parsa la più probabile al Prof. A. DEGRASSI. Il gentilizio *Antonius* ritorna in altre iscrizioni della Sicilia (CIL, X, 2, 7363; 7376).

⁴⁹ GUARDUCCI, a. c., p. 322. Dediche dello stesso genere senza il nome della divinità: CIL, VI, 31107; CIL, II, 1112; CIL, XII, p. 137 n. 3; *Année épigr.* (AÉ), 1955, 252.

⁵⁰ Altre lastre anepigrafi con impronte di piedi: NS, 1909, p. 21 (Ostia); GUARDUCCI, a. c., p. 320 nota 62 (Basilica Ilariana); *ib.*, p. 319 (Roma, Tor Marancia); *Bull. Com.*, LXXII, 1946-48, p. 15 fig. 3 (Foro Olitorio, Roma); *Fasti Archeol.*, VI, 1951-53, 4841 (Djemila). La figurazione di sandali o di piante di piedi si incontra come motivo ornamentale, fra altri, in rilievi con epigrafi a *Dorylaeum* (cf. MAMA, V, 1937, p. 26 nr. 41 e *Index* s. v. a p. 196).

⁵¹ A. c., (RPA, XIX), p. 312 ss.

I^o) quella in cui la rappresentazione di suole o di piedi è simbolo della divinità, dei piedi divini, ed è offerta quale *ex-voto* alla stessa divinità ⁵²;

II^o) l'altra, in cui rientrano i due documenti catanesi, destinata a significare la visita compiuta dal devoto nel santuario per sciogliere un voto. L'uso, nei documenti di questa seconda categoria, di rappresentare impronte di piedi nudi può forse connettersi con il costume religioso, attestato per diversi culti pagani e ancora nel monachesimo cristiano di Egitto, di visitare luoghi sacri senza scarpe ⁵³. I monumenti di questa seconda categoria vengono anche dedicati o per ringraziare la divinità, talora per la ottenuta guarigione ⁵⁴, o con l'intenzione di porre se stessi, simbolizzati dalla impronta o dalla immagine del piede, sotto la protezione del nume, che può favorire, anche astrologicamente, un viaggio od una impresa ⁵⁵.

Poichè nel frattempo sono stati pubblicati nuovi documenti ⁵⁶ ed altri già editi possono essere presentati in modo più chiaro, non sarà inutile elencare rapidamente i caratteristici monumenti con piedi vo-

⁵² GUARDUCCI, *a. c.*, p. 323 s. Tra i documenti del genere si riferiscono a Iside IG, VII, 3414; IG, XI 1263; *Inscr. Délos*, 2103; E. BRECCIA, *Iscrizioni greche e latine*, Cairo 1911 (Catalogo gener. Antiq. égypt. du Musée d'Alexandrie), p. 68 nr. 104 a; CIG, 4946; CIL VI, 351 — a *Bona Dea* CIL, VIII, 11795 — a Serapide CIL VI, 572 e una serie di *ex-voto* di piedi con immagine del dio (GUARDUCCI, *a. c.*, p. 324 s.; St. Dow - F. UPSON, *The Foot of Serapis in Hesperia*, XIII, 1944, p. 58 ss.) — a Zeus Hypsistos due note iscrizioni di Termesso e di Panamara (GUARDUCCI, *a. c.*, p. 323) — a Libero CIL, VI 463 (cf. GUARDUCCI, *a. c.* p. 316).

⁵³ Cf. F. J. DÖLGER, *Antike u. Christentum*, V. Münster in Westfalen 1936, p. 101., pp. 104-108; REALLEX. f. ANT. U. CHRIST. (RAC), I, 1950, col. 1186 ss..

⁵⁴ Cf. IG, II-III², 3, 4488; GUARDUCCI, *a. c.*, p. 335 s. ROBERT, *Hell.* X, p. 99 (*ex voto* in Lidia).

⁵⁵ Come mi sembra il caso di molte delle dediche del genere rivolte a *Caelestis*, la dea che protegge nei viaggi (cf. F. J. DÖLGER, *Antike u. Christentum*, IV, 1934, p. 72; CIL, VIII, suppl. 20743; XIV, suppl. 1, 4488), elencate *infra* alla nota 59, e di quelle rivolte a *Nemesis* in connessione con l'anfiteatro di Italica (cf. SCHULTEN in *Klio*, XXXIII, 1940, p. 73 s. = *Ampurias*, II, 1940, p. 33 s. e in generale Ch. PICARD in *Rév. Arch.*, 1939, p. 148 s.). Un piede calzato di uomo dedicato da uno, scampato ad un incidente del carro, con due versi, al Museo di Alessandria di Egitto (ADRIANI A. in *Ann. Musée greco-rom. d'Alex.*, 1935-1939, p. 136 ss.; ROBERT, *Hellen.* X, p. 281).

⁵⁶ Cf. C. FERNANDEZ-CHICARRO DE DIOS, *Lapidas votivas con huellas de pies... del Museo arq. prov. de Sevilla* in *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LVI, 1950, pp. 617-635 con VIII tavv. (segnalatomì cortesemente dalla Prof.ssa M. GUARDUCCI = *Hispania Ant. Epigr.*, Supl. anual de Archivo Español de Arqueol., 1-3, 1950-52, p. 27; G. BECATTI, *I Mitrei*, Roma 1954, (*Scavi di Ostia II*), p. 80 s. ROBERT, *Hell.* X, p. 281; p. 99.

tivi. Per quanto riguarda la divinità, più di otto esemplari si connettono con Iside⁵⁷, diversi con Serapide⁵⁸, quattro con *Caelestis*⁵⁹, quattro con *Nemesis*⁶⁰, due con *Bona Dea*⁶¹, almeno tre con *Ma-Bellona*⁶² — queste ultime quattro dee sono legate con la religiosità isiaca⁶³ —; si riferiscono a *Zeus Hypsistos* tre documenti e uno ad *Artemis Anais* e a *Men*⁶⁴, cinque rispettivamente a *Liberus*, *Saturnus*,

⁵⁷ I^a Categoria: IG, XI, 1263 (Delo); *Inscr. Délos*, 2103; BRECCIA, o. c., 104 a (Alessandria) [per questi tre esempi, cf. *infra*]; CIG, 4946 (File in Egitto; 453 d. C.) IG, VII, 3414 (Cheronea); II^a Cat.: CIL, VI, 351 (Roma). NS, 1895, 349 (= ILS, 4355; Lavinio); CIL, V, 7488 (Industria, ora a Torino); forse le due dediche catanesi (figg. 7-8) e quella *Dominæ Regi(n)ae* di *Italica*, se identificabile con Iside (AÉ, 1952, 121).

⁵⁸ I^a Cat.: CIL, VI, 572 (Urbino, Palazzo Ducale); JALABERT in *Mélang. Fac. Or. Univ. s. Joseph de Beyrouth*, II, 1907, p. 309 s. (= GUARDUCCI, a. c., p. 326; Siria); *Hesperia*, XIII, 1944, p. 58 ss. (vari esemplari di piede simbolo di Serapide). Cf. anche H. BLAUFOUSS., *Götter, Bilder u. Symbole nach den Traktaten... in Mischna...* (Jahresb. N. Gymn. in Nürnberg, 1910), p. 17 s.

⁵⁹ II^a Cat.: CIL, VI, 80 (add. a p. 3003; *Bull. Comm. Roma*, 1946-48, p. 19; Roma, Museo Vat.); *Bull. Com.*, 1948, p. 14 (Foro Olitorio, Roma); *Klio*, 1940, p. 73 nota 2 (Italica; dedica di C. Si[*l*]lius *Africanus*, così da integrare piuttosto che S[*ui*]llius come *ib.*; cf. tav. I, 2); AÉ, 1955, 251 (Italica; dedica di *Lucanus/Fedelis/Mae/Domin(ae) Ourani(ae)*, se possibile identificare la divinità con *Caelestis*; cf. però R. THOUVENOT, *Essai sur la prov. rom. de Bétique*, Paris 1940, p. 279). Sul culto della *Dea Caelestis* nel II-III sec. d. C. cf. ora I. MUNDLE in *Historia*, X (1961), p. 228 ss.

⁶⁰ II^a Cat.: *Klio*, 1940, p. 74, tav. I, 1 (Italica, in alf. tartessio); A É, 1955, 254 (Italica, dedica di *Aurelius Politicus/Nemesis Praesenti*); *Revista de archivos, bibl. y museos*, 1950, p. 625, nr. 5 (Italica, lastra frammentaria, su cui si può integrare [*Nemesis*] *Praesenti*); RPA, XIX, p. 321 nota 66 (dedica di [βῆ]μα alla Κυρία Νέμεσις; la integrazione [βῆ]μα di L. ROBERT in *Rév. Arch.*, 1933, II, p. 138, intesa come base di statua di culto; *contra*, GUARDUCCI, a. c., p. 321 nota 66).

⁶¹ Forse I^a Cat.: CIL, VIII, 11795 (Mactaris, in Africa); CIL, VI, 825 (Roma; se accettabile la lettura *Quietanae B(onae) D(eae)*).

⁶² II^a Cat.: *Ath. Mitt.*, XXXIII, 1908, p. 145 (Costantinopoli); CIL, VIII, 7958 = *Inscr. lat. de l'Algérie*, II, 2 (Rusicade, due impronte in senso contrario fra loro); RPA, XIX, p. 320 (quattro impronte inverse nel Santuario di Bellona, ad Ostia; inedito); A É, 1955, 251 (Italica; incerte la identificazione della divinità e la lettura *Mae*; cf. *supra* la nota 59).

⁶³ Per la identificazione di Iside con alcune delle divinità sopra menzionate, cf. K. SCHAUENBURG, *Helios* (Deutsches Arch. Inst., Berlin 1955) p. 47; DREXLER in ROSCHER, II, 1, col. 543 ss.; H. USENER, *Götternamen*³, Frankfurt/Main 1948, p. 342 e nota 27 con riferimento ad APUL., *met.* XI, 5; CLAUDII, *de Luna* in *Anth. Lat.*, ed. Riese, II, p. 207 nr. 723, 8: *Tu sistro renovas brumam, tu cymbala quassas, / Isis, Luna, Ceres, Caelestis, Juno, Cybebe.*

⁶⁴ I^a Cat.: *Hesperia*, I, 1932, p. 198 fig. 60 (= RPA, XIX, p. 337 fig. 17; Atene); B. C. H., LI, 1927, p. 106 (Panamara: cf. RPA, XIX, p. 323); K. LANCKO-

Silvanus, Victoria ⁶⁵, uno ad Asclepio ⁶⁶ ed almeno due al Mitraismo ⁶⁷.

Tra i documenti della prima categoria, con rappresentazione dei piedi divini, e precisamente di Iside, merita attenzione la dedica su di una basetta di marmo, da me fotografata nell'estate del 1959 nel Museo di Cheronea, edita in IG, VII (1892), 3414. Sulla faccia anteriore (figg. 9-9a) si legge la iscrizione:

Φῦρος Σωτέου / ἐπιταγῇ Εἰσιδος.

Sulla base superiore sono le impronte di suole di calzari incavate, rivolte verso lo spettatore (fig. 9a), le quali dalla parte opposta mostrano un incasso, destinato verosimilmente a fissare più saldamente sulla sagoma incavata suole di metallo ⁶⁸. Il devoto Φῦρος figlio di un Σωτέας ⁶⁹, ha dedicato per comando di Iside, certamente rivelatasi in sogno ⁷⁰, suole di metallo (forse pregiato) concepite come ἔχνη τοῦ θεοῦ ⁷¹, cioè come simbolo dei piedi della dea, che i devoti solevano venerare e baciare ⁷². Questo motivo della dedica di impronte di piedi

RONSKI-PETERSEN, *Staedte Pamphyliens u. Pisidiens*, II, 1892, p. 76, p. 220 nr. 178 (O. WEINREICH in *Ath. Mitt.*, XXXVII, 1912, p. 20 nr. 99; Termesso). Per la dedica della Lidia ad Artemide A. e a Men T. ὑπὲρ τῆς ὁλοκληρίας [τῶν] ποδῶν... cf. ROBERT, *Hell.* X, p. 99.

⁶⁵ I^a Cat.: CIL, VI, 463 (Roma; cf. RPA, XIX, p. 318); II^a Cat.: CIL, VIII, 12400 (Neferis, Africa proc.); 8446 (Sitifis, Mauritania); RPA, XIX, p. 312 nota 34 (Roma); CIL, VIII, 9017 (Anzia, Mauritania).

⁶⁶ II^a Cat.: IG, II-III² 3, 4488 (Atene = IG, III *add.* 1321).

⁶⁷ CIL, VIII, 80 (Roma, i dedicanti sono sacerdoti mitraici); BECATI, *o. c.*, p. 80.

⁶⁸ Suole in pombo incastrate su una lastra, rinvenuta a Mactaris in Africa, sulla quale era posata la pietra con la dedica: *Bon(ae) Deae / August(ae) sacr(um) / Iulia Casta Fe/licitas votum/ solvit I(ibens) a(nimo)* [CIL, VIII, 11795].

⁶⁹ Il nome Φῦρος è piuttosto raro (cf. Φυρόμαχος diffuso in Attica). Per la diffusione del culto delle divinità egizie in Beozia, cf. BRADY, *o. c.*, p. 32, p. 55 ss.

⁷⁰ Cf. *infra*, nota 92. La formula ἐπιταγῇ Εἰσιδος è parallela alle altre κατὰ πρόσταγμα / κατὰ κέλευσιν / κατὰ τὴν τοῦ θεοῦ ἐνέργειαν delle iscrizioni citate nelle note seguenti.

⁷¹ Cf. la iscrizione di Panamara in B. C. H., 1927, p. 106, lin. 14 s.: ἀνέθηκαν δὲ..... καὶ κατὰ τὴν τοῦ θεοῦ (Zeus) ἐνέργειαν ἔχνη αὐτοῦ χρῶσα τέσσερα - κτε. J. HATZFELDT, *ib.* p. 106 nota 2 rimanda alla iscrizione di Termesso, (cit. a nota 64): Θεῶ ἐπηκόω... κατὰ κέλευσιν αὐτοῦ ἔστησεν σὺν τῷ ἐπόν[τι] ἔχνη θεοῦ Cf. anche WEINREICH in *Ath. Mitt.*, 1912, p. 36 s.; GUARDUCCI, *a. c.*, p. 323. Nella dedica sotto un piede calzato di uomo, del Museo di Alessandria di Egitto (cf. *supra* nota 55) si legge ... ποδῶν ... ἔχνο.

⁷² APUL. *met.*, XI, 17: *Exin* (dopo la proclamazione delle *ploiaphèsia*) *gaudio delibuti populares thallos verbenas corollas ferentes exosculatis vestigiis Deae, quae gradibus haerebat argento formata, ad suos discedunt Lares* Cf. anche XI, 24... *et facie mea diu deterisis vestigiis eius* (sc. di Iside); HELIOD., *Aethiop.*,

per c o m a n d o della divinità (ἐπιταγῇ Ἐΐσιδος) ritorna in due note iscrizioni di Delo con dedica alle divinità egizie, apposte a basi egualmente caratterizzate dalla rappresentazione di impronte di piedi ⁷³. Questo raffronto mi induce a proporre che anche nelle due dediche di Delo si tratti della rappresentazione di impronte dei piedi divini e non di quelli dei pellegrini ⁷⁴.

Anche tra i documenti della seconda categoria, con la rappresentazione di impronte di piedi umani, cioè dei devoti, vanno segnalati tre esempi finora trascurati. Anzitutto, una lastra marmorea conservata nel casino di Villa Albani (che il proprietario non ha permesso di fotografare), edita fra l'altro in CIL, VI, 31107. Sotto la dedica, *Licinia Philete / pro salute sua et suor(um) / d(e) s(uo) p(osuit)*, sono incise le impronte di due paia di piedi: il paio a destra rivolto verso l'alto mostra piedi con sandali, l'altro, in senso inverso, rappresenta orme di piedi nudi incavate. La divinità non è menzionata, ma la formula stessa induce a pensare a Iside ⁷⁵.

Gli altri due documenti mi sono stati indicati dalla Prof.ssa Margherita Guarducci, la quale con somma cortesia ha voluto anche fornirmi foto e dati in Suo possesso, per cui sento il dovere di rinnovarLe le

VII 8, p. 338, 12 ed. Didot *Erotici Scriptores; Pap. Oxyr.*, 1380, 159 (aretologia di Iside): ἀστράων ἀνατολαῖς σε / ἀκάματοι προσκυνοῦνται οἱ ἐπιχώριοι. Cf. DREXLER, *a. c.*, col. 526 s.; W. WITTMANN, *Das Isisbuch d. Apuleius*, Stuttgart 1938, p. 92 s., p. 214 nota 498 s.

⁷³ IG, XI, 1263 (iscrizione intorno alla figurazione di due impronte di piedi): Πυργίας ἀρεταλόγος / κατὰ π[ρ]όσταγ[μα — —]ος τὸ βῆμα. / | — — | μωρίς, Μαϊανδρία, Σησάμη / Ἴσι, Ἀνούβι. *Inscr. de Délos*, 2103 (del 114 a. C.; nella base superiore due impronte di piedi): Ἀπατούριος Διοδώρου / Μιλήσιος τὰ βήματα / ἀνέθηκεν Ἴσιδι / Δικαιοσύνη / κατὰ πρόσταγμα / ...

⁷⁴ Si pensa generalmente a impronte di piedi umani, dei devoti (così ROUSSEL, *Les Cultes égypt.*, p. 115 s., nr. 60; GUARDUCCI, *a. c.*, p. 313). *Contra*, WITTMANN, *o. c.*, p. 92, p. 214 nota 502. Si osservi che il significato dei termini τὸ βῆμα / τὰ βήματα delle due iscrizioni di Delo è precisato dalla rappresentazione delle « impronte » sulla pietra; essi non possono quindi indicare la base della statua, come nei casi citati in *Rév. Arch.*, 1933, II, p. 138 nr. 84 (cf. *Inscr. de Délos*, 2080). Egualmente vanno riferite a dediche di piedi divini (di Iside) le iscrizioni di File (CIG, 4946) e di Alessandria. Quest'ultima in BRECCIA, *o. c.*, p. 68 nr. 104 a, è descritta come « stèle portante scavata l'impronta di un piede », sulla quale assai probabilmente doveva essere apposta una suola o un piede di metallo, il *vestigium* della dea, come espressamente dichiara la iscrizione: Ἴσιδος πόδας. Ad una mortale a nome Iside pensa la GUARDUCCI, *a. c.*, p. 315; *contra* già il ROUSSEL, *o. c.*, p. 116; WITTMANN, *o. c.*, p. 93; DEONNA, *Le Mobilier délien in Délos XVIII*, p. 218 nota 8.

⁷⁵ Cf. DREXLER, *a. c.*, col. 525 s. e anche XENOPH. EPH., V 13, p. 221, 41 ed. Didot *Erotici Scriptores*.

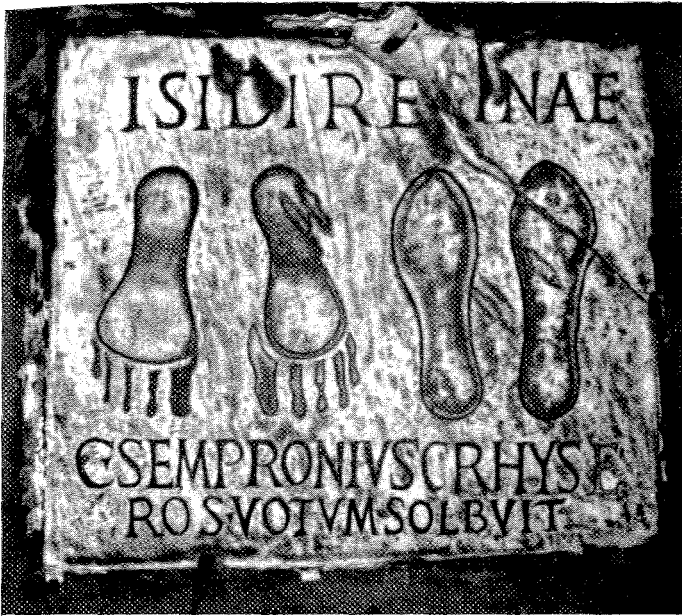


Fig. 11



Fig. 13



Fig. 12



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

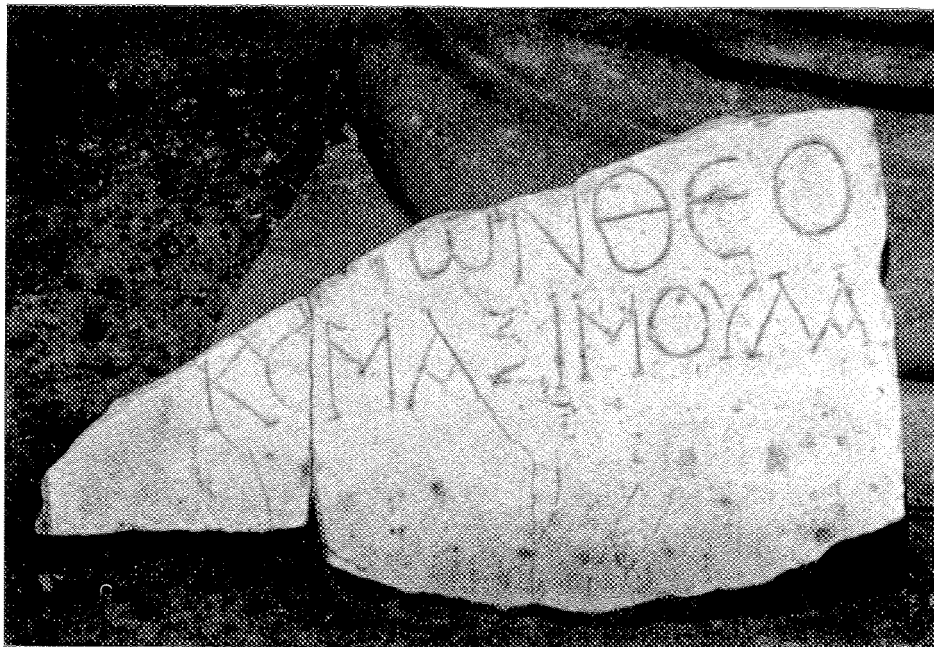


Fig. 21



Fig. 22

espressioni della mia gratitudine. Il primo è una lastra (fig. 10) di marmo, alta m. 0,165, larga m. 0,34, spessa m. 0,03, proveniente da *Industria*, esposta ora, secondo le informazioni del Prof. G. Botti, nella parete sinistra dell'ingresso allo scalone della Biblioteca Reale di Torino ⁷⁶. Sotto la dedica, *Avilia Ambilis / v(otum) s(olvit)*, fra le lettere V ed S sono rappresentate a rilievo due impronte di piedi nudi separate da un sistro fra due *hederae distinguentes*. La donna menzionata era un isiaica ⁷⁷, la quale, evidentemente, aveva sciolto il voto di visitare il santuario di Iside, prestando omaggio alla divinità.

Più lungo discorso richiede il secondo documento segnalatomi dalla Guarducci: una lastra di marmo (fig. 11) murata nell'androne interno di Palazzo Borghese a Pratica di Mare (antica Lavinio), già edita in NS, 1895, p. 349 (= ILS, 4355), con un disegno infedele per quanto riguarda il paio di impronte a destra. Infatti delle quattro impronte, il paio di destra rivolto verso l'alto è di suole di calzari, quello di sinistra in senso inverso vuole piuttosto rappresentare orme di piedi nudi, con le dita fortemente marcate. L'iscrizione: *Isidi Reginae / C. Sempronius Crhyse/ros votum solbuit* presenta due errori di ortografia ⁷⁸ e sembra databile, a giudicare dai caratteri epigrafici, nel I o nel II sec. d.C. C. Sempronio Chryseros, con ogni probabilità di origine libertina, volle commemorare con questa dedica a Iside Regina ⁷⁹ la propria visita al santuario della divinità, dove egli sciolse un voto. E' strano nella rappresentazione il contrasto fra le impronte di destra (suole) e quelle di sinistra (orme di piedi scalzi). Per spiegare questa singolarità, si possono addurre a confronto gli altri monumenti con doppio paio di impronte ⁸⁰. Di essi, sei sono stati rinvenuti o, comunque, si conservano a Roma, di cui tre dedicati a *Caelestis* ⁸¹, uno senza

⁷⁶ Le informazioni furono fornite direttamente alla Prof.ssa GUARDUCCI. La iscrizione con disegno del rilievo anche in FABRETTI, o. c., p. 74 nr. 27, tav. IX, 27. Qui e in CIL, V, 7488 si dà erroneamente *Avilia Amabilis / v(otum) s(olvit)*. Per il nomen *Ambilis* cf. CIL, XI 834 (*Ambilius*); VI 14523 (*Ambilia*).

⁷⁷ Come si deduce dalla figurazione del sistro, simbolo isiaco per eccellenza (cf. ROUSSEL, o. c., p. 292 nota 5; e *supra* la nota 37). La dedica di un *collegium pastophorum Industriensium* in CIL, V, 7468 attesta il culto isiaco a Industria.

⁷⁸ *Crhyseros* (sic!) ritorna altrove (cf. *Thes. Ling. Lat., Suppl. Nomina Propria*, fasc. III, 1912, col. 420, 36 s.). Per la forma *solbuit* cf. C. BATTISTI, *Avviamento allo studio del latino volgare*, Bari 1949, p. 154-155.

⁷⁹ Per l'epiteto cf. APUL. met., XI, 2; 5; CIL, VI 354; 574 etc XI, 1577 s.; XI, 1585; *Pap. Oxyr.*, 1380, 36. Testimonianze raccolte in DREXLER, a. c., col. 512, 60 ss.; WITTMANN, o. c., p. 32.

⁸⁰ Cf. GUARDUCCI, a. c., p. 318 s.

⁸¹ CIL, VI, 80; *Bull. Com.*, 1948, p. 14; p. 15 (esempio anepigrafo).

nome di divinità (ma forse di Iside) conservato a Villa Albani e sopra segnalato (CIL, VI 31107), altri due anepigrafi⁸². Un altro, parimenti anepigrafo e inedito, si trova nel tempio di Bellona ad Ostia⁸³; tre sono nel Museo di Siviglia, provenienti da Italica, di cui due dedicati a *Nemesis*⁸⁴ e uno a *Caelestis*⁸⁵; tre in diverse zone dell'Africa, dedicati rispettivamente a *Bael(ona) Aug(usta)*, a *Saturnus Aug(ustus)* e a *Victoria Victrix*⁸⁶.

Su questi monumenti sembra prevalere — per quanto risulta dalle fotografie e dai disegni — la rappresentazione di impronte di piedi nudi, a paio in senso inverso. Il motivo delle suole e dei piedi nudi, che ricorre nella lastra di Lavinio, ritorna soltanto sopra una di Italica dedicata a *Nemesis Praesens*, con tre paia di impronte⁸⁷. Sopra un'altra lastra di Italica dedicata a *Caelestis*⁸⁸ il paio di destra è del tipo ad orme incavate, quello di sinistra invece, semplicemente graffito, mostra la rappresentazione di piedi con le dita uscenti dai calzari.

Comunque, nella lastra di Lavinio, a mio avviso, non può attribuirsi un preciso significato alla differenza di rappresentazione delle due paia di impronte: lo scalpellino deve essersi compiaciuto di mostrare nel contempo la immagine delle suole e quella dei piedi nudi, alla quale ultima possiamo sempre riconoscere il valore sacrale sopra rilevato⁸⁹.

Concludendo, sulla base dei vari documenti sopra discussi, le due dediche catanesi (figg. 7-8) possono essere ragionevolmente attribuite al culto delle divinità egizie e in particolare di Iside⁹⁰, tanto più che altri documenti ci attestano il culto di questa dea a Catania e, in genere, nella Sicilia orientale durante l'Impero.

Sempre nel Museo del Castello Ursino si conserva una piccola base marmorea (fig. 12), larga m. 0,26, spessa m. 0,16, alta m. 0,07, con un incavo al centro (diam. m. 0,10) rinvenuta casualmente circa un decennio fa nel centro della città. Su di essa si legge (alt. lettere m. 0,02/0,015):

Ἀρτεμίδωρος / Κλήμεντος δ' κατ' ὄναρ.

⁸² Uno al Vaticano (cit. in GUARDUCCI, *a. c.*, p. 320 e fig. 8); l'altro al Palazzo dei Conservatori (*ib.* p. 320 nota 62).

⁸³ GUARDUCCI, *a. c.*, p. 320 nota 65.

⁸⁴ A È, 1955, 254; *Klio*, 1940, p. 73 tav. I, 1.

⁸⁵ *Klio*, 1940, p. 73 tav. I, 2.

⁸⁶ CIL, VIII, 7958; 8446; 9017 (cf. GUARDUCCI, *a. c.*, p. 319).

⁸⁷ A È, 1954, 254 = *Revista de archivos...*, 1950, p. 631 tav. VI, 14.

⁸⁸ Anche a proposito di questa lastra fini osservazioni psicologiche in GUARDUCCI, *a. c.*, p. 320.

⁸⁹ Cf. *supra* la nota 53.

⁹⁰ Cf. *supra* le note 57 ss.

Artemidoro figlio di Clemente — i cui antenati portarono per quattro generazioni lo stesso nome Clemente⁹¹ — innalzò su questa basetta una qualche statuetta, forse del dio apparsogli in sogno, in obbedienza ad un comando datogli in sogno⁹².

A Catania in età imperiale fiorirono altri culti, oltre quello delle divinità egizie sopra menzionate: molto probabilmente quello di Zeus Ammone⁹³, rappresentato in una statuetta conservata al Museo del Castello Ursino (fig. 13) e quello di Mitra, il quale è attestato anche a Siracusa dalle scoperte di una cripta cultuale e di sculture mitriache⁹⁴. Del culto di Mitra si conservano documenti figurati nel Museo del Castello Ursino, dei quali non si può tuttavia precisare la provenienza. Si tratta di un frammento marmoreo di clipeo zodiacale con la scena della tauroctonia (fig. 14), sfuggito anche al Vermaseren⁹⁵, e di due rilievi marmorei di forma rettangolare, l'uno (fig. 15) col busto di *Helios* dalla testa radiata, l'altro (fig. 16) con il busto di *Luna* coronata dal simbolo del crescente. Ambedue le figure emergono da clipei e ai quattro angoli di ciascun rilievo sono incise stelle a otto raggi⁹⁶.

⁹¹ Cf. ad es. MAMA (*Mon. Asiae Min. ant.*), VI, 207; L. ROBERT in *Rév. Philol.*, 1958, p. 35 s. Secondo le informazioni fornitemi dal custode del Museo Sig. G. Toscano, che cordialmente ringrazio, la basetta fu rinvenuta nel 1950 presso la chiesa dei Minoritelli, scavando le fondazioni del Collegio Maria Immacolata.

⁹² Per la formula κατ' ὄναρ e le varianti καθ' ὄραμα / καθ' ὕπνου / κατ' ἐνύπνιον (lat. *ex visu*), cf. DREXLER, *a. c.*, col. 523 s.; WEINREICH in *Athen. Mitt.*, XXXVII, 1912, p. 43 nota 1; NILSSON, *o. c.*, p. 215 s.; IG, IV, 2, 513; XIV, 2256; SEG, II, 405; etc. Apparizioni attribuite spesso alle divinità egizie (cf. DREXLER, *a. c.*, col. 523 s.; CUMONT, *L'Egypte des astrologues*, p. 127 s., p. 159 s. per le pratiche di oniromanzia nei *Serapieia*) e ad Asclepio (O. WEINREICH, *Ant. Heilungswunder*, 1909, RVV, VIII, 1, p. 156 s., p. 117 s.).

⁹³ Oltre la statuetta di Zeus Ammone, in marmo (fig. 13) — la base è moderna —, alta m. 0,23, proveniente dal Museo Biscari (cf. LIBERTINI, *o. c.*, p. 75 nr. 158), cf. la rappresentazione della testa di Ammone nel D/ di una moneta di Catania, di età imperiale (cf. HOLM, *Catania ant.*, p. 93 nr. 32; HEAD, *H. N.*², p. 135; CUNTZ in *Klio*, 1906, p. 475 nota 5).

⁹⁴ Cf. PACE, *o. c.*, III, p. 675 s.; M. J. VERMASEREN, *Corpus Inscr. et Monum. Religionis Mithraicae*, Hague 1956, p. 101 s., nrr. 163-168, ove si ricordano la dedica CHL, X, 2, 7337 e, erroneamente, la lamina aurea di Ceciliano con rappresentazione di *Aion* edita in NS, 1948, p. 306.

⁹⁵ Editto da LIBERTINI, *Il Museo Biscari*, p. 45 nr. 90, tav. XXI; ignorato anche in PACE, *o. c.*, III, p. 675 s. Per raffronti, cf. VERMASEREN, *o. c.*, nr. 810 p. 218; CUMONT, *Textes et Mon.*, de *Mithra*, II, Bruxelles 1896, p. 325 nr. 220 fig. 192. Esso è databile probabilmente al III sec. d. C.

⁹⁶ Il primo di essi misura m. 0,35×0,30; il secondo 0,36×0,30. Lo spessore è di m. 0,06. Provengono dalla raccolta dei Benedettini (cf. LIBERTINI, *Il Castello Ursino e le raccolte art. com. di Catania*, Catania 1937 p. 49 nrr. 852-3). Le rappresentazioni del Sole e della Luna accompagnano costantemente i rilievi mitraiici, ai

II

ISCRIZIONI LATINE E GRECHE DI CATANIA E DI TAORMINA

Nel cortile del Museo del Castello Ursino si trova un grande cippo, di forma parallelepipedica, in pietra lavica, proveniente dall'ex Museo Biscari ed edito anche dal Mommsen in CIL, X, 2, 7022. Esso (fig. 17) è alto m. 1,24, compreso lo zoccolo di fondazione (che misura m. 0,65), distinto da un aggetto di cm. 2, e spesso m. 0,33 sul lato destro che appare segato, mentre sul sinistro, spesso m. 0,16, la linea di contorno originaria sembra essersi conservata. Sul piano superiore, non perfettamente livellato, si nota una cavità quadrangolare (m. 0,16 di lato), dentro la quale ne è una seconda circolare (m. 0,10 circa di diam.), con tre buchi simmetrici.

Sulla faccia A (fig. 17), alquanto rastremata (essa misura, al di sopra dello aggetto, m. 0,50/0,40 di larghezza), è inciso a lettere profonde (alt. m. 0,13) *CONS*. Sulla faccia B (fig. 18), larga m. 0,35, in cui l'avvenuto reimpiego è reso chiaro dalla scalpellatura e dal maggiore aggetto (cm. 4), oltre che dal taglio dei due lati, si leggono, con un po' di fatica, alcune lettere irregolari (alt. m. 0,10 circa) disposte su tre righe: *Fines / VB / Sever*.

I caratteri epigrafici di questa faccia B, caratterizzati dai nessi NE, VB, VE, sono chiaramente diversi e più tardi di quelli della faccia A, particolare non rilevato dal Mommsen, il quale, inoltre, dava della faccia B l'erronea e incompleta lettura *Fines / VR / — —*. Lo stesso Mommsen, oltre ad affermare che *prior titulus* (cioè *Cons*) *mihi integer visus est*, affacciava la ipotesi che il cippo *finis significari ab altera parte consularis Siciliae sive Gothorum, ab altera Vandalorum: quod si ita est, horum territorium Catinam usque pervenit...*⁹⁷. Questa

due lati superiori. Per il tipo di Luna, cf. ad es. il frammento di Flavia Solva edito in *Jahresh. Oest.*, 1953 *Beibl.*, p. 220 s. Per la genesi di questi motivi iconografici cf. E. WILL, *Le Relief culturel greco-rom.*, Paris 1955, p. 179 ss., p. 280 s. Sul significato solare del clipeo, cf. H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconogr. of cosmic Kingship*, Oslo 1953, p. 90 ss. Cf. anche SCHAUENBURG, *o. c.*, p. 33, p. 25.

⁹⁷ CIL, X, 2, 7022, con richiamo al cippo di Marsala (CIL, X, 7232). Il Mommsen ripete la lettura incompleta ed errata dei vecchi eruditi. Quella del primo editore G. GUALTHERI, *Siciliae objac. insularum... antiquae tabulae*, Messanae 1624, p. 9 nr. 54, ridotta soltanto a *CONS//VB*, fu subito integrata dal CARRERA, *o. c.*, I, Catania 1640, libro 3, cap. 12, p. 294 e p. 299 in *CONS//Fines/VR/— —*, seguita anche da V. AMICO STATELLA, *Catania Illustrata*, III, Catania 1741, p. 197, nr. 3.

interpretazione dev'essere, a mio avviso, decisamente respinta⁹⁸. La iscrizione della faccia A è sicuramente monca sul lato destro, dove la pietra fu tagliata; sul margine sinistro, invece, e su quello superiore essa è certamente integra (fig. 17). La scheggiatura in alto in corrispondenza della S di *cons*, che per un momento potrebbe far pensare ad una lettera tonda abrassa (ad es. una C), è accidentale. Le lettere *cons* debbono essere probabilmente integrate in un gentilizio del tipo *Consius* / *Considius*⁹⁹, cioè in *Cons*[i — —] ovvero *Cons*[idi — —]. I caratteri epigrafici, profondamente differenti da quelli della faccia B, sembrano di età imperiale, per cui una integrazione quale *cons*[ol], ammesso che si tratti di un miliario, va respinta¹⁰⁰. D'altra parte, la lettura proposta dal Mommsen, *cons(ularis)* — *sc. P(rovinciae) S(ici-liae)* — è resa impossibile dai medesimi caratteri epigrafici non attribuibili al IV sec. d.C., dalla rettificata lettura della faccia B, e dalla stranezza di non ritrovare il nome del funzionario (il *consularis*), il quale avrebbe dovuto leggersi in una riga precedente. Questa possibilità è però esclusa dalla condizione della pietra, la quale è integra a sinistra e in alto.

La mia proposta di integrare un nome del tipo *Cons*[i] o *Cons*[idi], certamente seguito da un *cognomen* piuttosto breve, si accorda con la lettura della faccia B: *Fines* / *V(i)b(i)* / *Sever(i)*¹⁰¹. Questa fu incisa,

⁹⁸ Accolta in HOLM, *Storia della Sicilia*, III, Appendice, p. 645, nr. 234; L. CANTARELLI, *La Diocesi italicaiana* in *Studia Doc. Ist. Dir.*, XXII, 1901, p. 198. Rifiutata con argomenti generici in PACE, o. c., IV, 1949, p. 99 nota 1 (cf. già in *Arch. St. Sic.*, NS XXXV, 1910, p. 58 nota 3), e in S. MAZZARINO in *Boll. Stor. Catanese*, VI-VII, 1942-43, p. 11 nota 7, ma più fermamente in Iura, VII, 1956, p. 139, nota 7.

⁹⁹ La pietra sul lato destro tagliato, anche in proporzione all'altezza, non doveva essere più larga di altri 10/15 cm. Per il gentilizio *Consius*, che io propongo con preferenza rispetto ad altro come *Considius* o *Consentius*, e che risulta attestato più volte nell'Italia meridionale, cf. R. E., IV, 1, 1900, col. 933; G. BARBIERI, *L'Albo senatorio da Settimio Severo a Carino*, Roma 1950, p. 271 (nr. 1539), p. 515, p. 553. Va sottinteso un termine come *praedia*.

¹⁰⁰ A giudizio di un Maestro della epigrafia romana come il Prof. A. DEGRASSI, col quale ho discusso il problema posto da questa iscrizione, e per cui sento il dovere di rinnovarGli le espressioni della mia devota gratitudine. Avevo infatti pensato potesse trattarsi di un miliario frammentario con il nome di uno dei consoli scesi in Sicilia in occasione delle guerre servili, anche sulla base del luogo di rinvenimento del cippo (cf. infra la nota 103).

¹⁰¹ Cf. ad es. ILS, 5967 (sui confini della Panfilia): *Finis/ Caesaris / n(ostr)i* 5995 (a Fréjus): *Fines/ fasciae/ fundi/ Pacatiani*. La soluzione della sigla VB in *V(i)b(ius)* mi sembra la più naturale. La sparizione del prenome, comune nel III-IV sec. d. C., porta alla abbreviazione del gentilizio, come nel caso tipico di *Fl(avius)*. Per il caso di *Vibius*, cf. R. E., VIII A 2 (1958), col 1948, 58 s.

come suggeriscono i caratteri epigrafici, intorno al IV o al V sec. d.C., al fine di segnare i confini della proprietà fondiaria di un certo Vibio Severo ¹⁰², coincidenti con l'attuale trazzera contigua alla chiesetta di S. Maria dell'Annunziata, oggi rovinata, a circa Km. quattro da Catania, sulla via per Misterbianco ¹⁰³. All'uopo si utilizzò un precedente cippo,

¹⁰² Per la presenza del gentilizio Vibio in Sicilia, cf. la iscrizione studiata *supra* e nota 46, e ancora *P. Vibius Pac(ati) f. Siculus* in *Ephem. Epigr.*, VIII, 173; *L. Vibius*, *magister* di società di appaltatori a Siracusa al tempo di Verre (Cic., in *Verr.*, II 2, 182), un Γάτος Ουέβιος a Lilibeo (NS. 1941, p. 301). Per i membri più importanti di questa gente, di origine italica, cf. H. GUNDEL in *R. E.*, VIII, A, 2, col. 1948 ss.; R. SYME in *Historia*, VI, 1957, p. 480 s. Un Vibio Severo ricordato in *PLIN.*, *ep.*, III, 18 (GUNDEL, *a. c.*, col 1984 nr. 56), un altro in iscrizioni di Leptis Magna (*ib.*, col. 1971, nr. 32), un altro in *CIL*, V, 5228 etc. I confini del latifondo di Vibio (per la diffusione di latifondi in Sicilia, cf. M. ROSTOVZEV, *Storia econ. e soc. dell'Impero rom.*, Firenze 1946, p. 245 nota 21; il mio art. in *Arch. Class.*, XI, 1959, p. 242) venivano probabilmente stabiliti nei riguardi dell'ager della città o di proprietà imperiali.

¹⁰³ Cf. GUALTHERI, *o. c.*, nr. 54: *In Chiusa Giordonello III ab urbe lapide sub oppido Monasteri Bianchi in praedio Immastini versus aquilonem.*; CARRERA, *o. c.*, p. 299: « Tre miglia lontano dalla città per ponente nella contrada Mezzo Campo, dirimpetto alla Chiesa dell'Annunziata si ritrova una pietra di mongibello alta di terra quattro palmi (*sc. m.* 1,03) e tre sotterra (*sc. m.* 0,76 circa), la cui maggiore larghezza ha due palmi e mezzo (*m.* 0,63). Su questa faccia *Cons* e sull'altra *Fines VR*, cioè *urbis* (!). Di sotto segue una linea e appresso un'altra parola, che non si può leggere per esser disfatta la scrittura. Questa pietra quasi dieci anni sono fu qui piantata dal ministro di essa chiesa, ma ritrovata nell'entrata di quella, a pena per tre canne (1 canna = 8 palmi = *m.* 2,064) di distanza dal luogo, dove hora sta. Si dimostra esser posta nel tempo dei consoli romani per terminare qualche gran differenza di confini, che all'ora fosse tra la città di Catania e altre o più tosto tra la medesima e il pubblico del dominio romano ». V. AMICO STATELLA, *o. c.*, p. 197 nr. 3: « *tertio ab urbe lapide in regione Medii Campi ante ruralem S. Mariae, vulgo de Nunciatella, ecclesiam aetnensis lapis...* ». Cf. anche LIBERTINI, *Il Castello Ursino...*, p. 69 nr. 1332, dove genericamente si indica Monte Po. La ricerca del luogo mi è stata agevolata dal Signor G. Toscano, custode del Museo del Castello Ursino, il quale conosceva la zona fin da quando con il Prof. G. Libertini ebbe a sorvegliare lo scavo di una interessante basilichetta bizantina scoperta nei pressi della contrada, a Monte Po (cf. NS, 1928, p. 241 ss.; *Arch. st. Sc. or.* 1932, p. 257). Sento quindi il dovere di rinnovargli pubbliche grazie. Per i resti di ruderi affioranti nella zona ancora più chiaramente alla fine del secolo scorso, cf. C. SCIUTO PATTI in *Arch. st. Sic. or.*, 1892, p. 432 (con il rimando ad una nota opera di PATERNÒ I. Pr. BISCARI). Alla fattoria che ingloba la chiesetta oggi rovinata della Annunziata si perviene procedendo di qualche centinaio di passi oltre la pietra chilometrica quarta da Catania, sulla via nazionale per Misterbianco, svoltando a sinistra. Nella CARTA D'ITALIA F. 270 Mascalucia IV SO, ed. 3, IGMI, corrisponde alle coordinate 52/03. Nello stesso punto passava con tutta probabilità il tracciato della via romana a *Thermis Catina*, per la quale cf.

anch'esso terminale, su cui si leggeva un *nomen* come *Consius* o simile, seguito dal *cognomen*, forse del precedente proprietario delle stesse terre. Cioè si tagliò il cippo su di un lato, troncando il nome esistente, lo si rivoltò e sulla faccia appositamente preparata si incise la formula col nome del proprietario Vibio Severo ¹⁰⁴.

Nello stesso cortile del Museo del Castello Ursino, si trova, purtroppo murato al suolo, un cippo funerario in pietra lavica, ridotto circa alla metà, il quale fu riadoperato forse come soglia, alto m. 1,27, edito anche dal Mommsen in CIL, X, 2, 7068 ¹⁰⁵. Su un lato è scolpito a rilievo un *urceus*, al quale sul lato mancante doveva corrispondere una *patera*. L'iscrizione, monca sul lato destro, può integrarsi così: *D(is) M(anibus) [s(acrum)] / T. Fla[vio] / Ion[io]* (cf. fig. 19). Decisivo è infatti il confronto istituito dal Prof. L. De Gregorio, Assistente della Soprintendenza alle Antichità di Catania, con una iscrizione finora inedita (fig. 20), scoperta intorno al 1950 dallo stesso De Gregorio, in uno scavo condotto sotto la direzione del Prof. G. Libertini, nell'orchestra del Teatro romano di Catania, dove tuttora si trova. Si tratta di un parallelepipedo di pietra lavica, alto m. 0,24, largo m. 0,98, spesso m. 0,48, grezzo nella parte posteriore e nel piano di posa, con due incavi sul piano superiore, sulla cui fronte si legge (alt. lett. m. 0,12): *T(ito) Flavio Ionio*. La stretta relazione di questa iscrizione con quella monca del cippo funerario sopra menzionato (fig. 19) si impone anche per la forma delle lettere. Questo liberto, o figlio di liberto della dinastia Flavia, di origine orientale come sug-

K. MILLER, *Itineraria romana*, ... Stuttgart 1916, col. 404. Delle stazioni segnate si ignora ancora la precisa ubicazione di *Aetna*, ritrovata comunemente a Civita, presso Paternò. Cf. però G. RIZZA, *Scoperta di una città antica sulle rive del Simeto: Etna-Inessa?* in *La Par. d. Pass.*, LXIX, 1959, p. 465-474.

¹⁰⁴ Quanto alla cavità esistente nella parte superiore del cippo, essa deriva con ogni probabilità dalla riutilizzazione di questo come base di qualche immagine cristiana o di una croce, e forse proprio quando il cippo appena scoperto fu eretto davanti alla chisa dell'Annunziatella (cf. CARRERA, *cit. supra* a nota 103). La discordanza tra la misura dell'altezza da me rilevata (m. 1,24) e quella riferita dal CARRERA (cf. *supra* la nota 93), «alta di terra quattro palme e tre sotterra», cioè circa m. 1,75, va certamente ascritta ad errore del vecchio erudito, il quale avrà calcolato male la parte sottoterra, che non poteva vedere. In ogni caso, la iscrizione letta dal Carrera non era più lunga di quella attuale, e il contorno della faccia A sul lato sinistro e superiore appare originario. Nel Museo del Castello Ursino si conserva un disegno, che sembra ottocentesco (nr. inv. 7826) del cippo con errata lettura sulla Faccia B. Vi si rileva la cavità della base superiore e una scala metrica in palmi, con misurazione errata come quella del CARRERA.

¹⁰⁵ Vi si legge: *D/ T. FL/ IOI*.

gerisce il suo *cognomen* ¹⁰⁶, doveva essersi reso benemerito con atti di munificenza verso i Catanesi, i quali gli elevarono una statua onoraria sulla base con la suddetta dedica, nel teatro cittadino.

Nel medesimo cortile del Museo, in un angolo tra altri frammentini iscritti, se ne trova uno marmoreo (fig. 21), integro a destra, la cui iscrizione ¹⁰⁷, databile per i caratteri intorno al V sec. d.C., va così letta:

[Ἐνθάδε κεῖνται — —]ΜΩΝ, ΘΕΟ | [— —] (*vac.*) κὲ Μαξιμοῦλα.

Infine, colgo l'occasione per ritornare brevemente sull'epigramma greco di *Ennoios*, inciso sopra una lastra conservata nello stesso Museo del Castello Ursino, e del quale recentemente mi sono occupato ¹⁰⁸. Il senso del v. 3

ἀλλ' ἐν ἐμοὶ καμάτων εὔρεν τέλ[ος, — —]

mi sembra adeguatamente chiarito dal confronto con i primi versi dell'epigramma di Mileto, relativo al restauro delle Terme di Faustina, ascritto alla fine del III sec. d.C., ¹⁰⁹:

Μακάριος τὸ λοετρὸν ἐς ἀρχαῖον θέτο κάλλος

Φαῦστίνης καμάτων δεύτερος ἀθλοθέτης.

Τατιανὸς δὲ πόνοιο δικασπὸλος εὔρατο τέρμα....

Cioè l'evergete di Catania ha portato a termine i lavori nel ninfeo (καμάτων εὔρεν τέλος), come Taziano nelle terme di Mileto πόνοιο... εὔρατο τέρμα, dopo che le ebbe restaurate un certo Macario « secondo giudice delle fatiche di Faustina » (Φαυστίνης καμάτων...). Le analogie di lessico mi sembrano decisive.

¹⁰⁶ *Ionius* anche su una lucerna di Messina (CIL, X, 2, 8053, 98); esso ritorna altrove come *signum* (ad es. ILS, 3636; 3849 bis), ma è meno frequente di *Ionicus* (cf. ILS, 8106; 8448; 9421 etc.).

¹⁰⁷ La lastra misura m. 0,37×0,19; alt. lett. m. 0,04/0,035. Essa proviene dalla zona cimiteriale di via Dottor Consoli (per cui cf. G. LIBERTINI in NS, 1956, p. 170 s.), secondo le informazioni fornitemi dal Sig. Sebastiano Noè, custode del Museo, che vivamente ringrazio. Per il nome femminile in essa attestato, cf. già il mio art. in *Riv. Filol. Class.*, 1958, p. 391 nota 1 e in *Akten XI Internat. Byzant. Kongr. Muenchen*, 1958, p. 327. Si possono integrare nomi come Εὐδαίμων, Θεόδουλος / Θεόκτιστος] e simili (cf. NS, 1957, p. 310).

¹⁰⁸ In *Arch. st. Sicilia or.*, XI-XII (1958-59), p. 20 sg.

¹⁰⁹ Cf. L. ROBERT, *Hellenica*, IV, Paris 1948, p. 129, da me citato *ib.* p. 21 nota 70 fra altri esempi meno calzanti. Cade così l'improbabile interpretazione di τέλος come « premio », ivi prospettata.

Nell'Antiquario del Teatro Greco di Taormina, in una vetrina, è esposto un mattone fittile, monco, che misura m. 0,34 x 0,21, ed è spesso m. 0,05. Su esso (fig. 22), dopo la cottura furono incise rozza-mente, ma con fermezza, due coordinate rettangolari, modificate ad ogni estremità con due linee convergenti ad angolo acuto, formanti tre bracci. Questo schema risulta su tre lati, mentre nella parte inferiore per la rottura del mattone si resta incerti.

Nella zona superiore delle coordinate, entro linee parallele sottilmente incise, sono parole in alfabeto greco, con un *ductus* che sembra del IV o del V sec. d.C. (alt. lett. cm. 2 ca). Cioè, nel quadrato superiore sinistro si legge HMEPA con l'ultima sillaba incisa a caratteri minori e in alto; subito a destra CABT con il *beta* avente la parte superiore a forma di triangolo, forse perchè l'incisore volle indicare il nesso βα. Sotto, in corrispondenza della coordinata orizzontale, si legge ΑΓΑΘΗ. Si tratta a mio avviso di una acclamazione: Ἡμέρα Σαβ(ἀ)τ ἀγαθή ¹¹⁰, intesa ad esaltare la giornata del Sabato. Questo motivo si addice essenzialmente al mondo giudaico, per il quale ancora nel Basso Impero il sabato valeva come giorno consacrato, nell'assoluto riposo, al culto e alla religione ¹¹¹. Il senso polemico, che mi pare di cogliere in questa acclamazione, esclude una origine cristiana di essa, benchè tra molti cristiani, come già tra pagani, si indulgesse alla celebrazione del sabato festivo ¹¹².

Una conferma del carattere giudaico di questa iscrizione mi sembra possa ricavarsi dalla figurazione cruciforme sopra descritta. Integrandola, risulta uno schema di *menorah* (il simbolico candelabro del culto giudaico), a forma di croce e verosimilmente a nove bracci.

¹¹⁰ Σαβ(ἀ)τ trascrive la forma ebraica. Ὁ Σαβᾶτ, come nome del mese, in *Vet. Testam.*, I *Maccab.* 16,14. In *Ev. Luc.*, 13,14: ἡ ἡμέρα τοῦ σαββάτου (cf. W. BAUER, *Wörterb. Schriften N. Test.* 5, 1958 p. 1464 s.). Per l'uso di ἀγαθή in acclamazioni, cf. IG, XIV 525 (Catania; formula finale di epitafio: ἀγαθὴ εἰρήνη πᾶσιν).

¹¹¹ E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, I, N. Y. 1953, p. 36 ss.; RE I A 2 (1920) col. 1556 s.; CABROL-LECLERCQ, XV, 1 (1950), col. 216 s. Per i tipici nomi giudaici Εὐσαμβάτιος / Σαμβάτιος cf. ROBERT in *Rév. Phil.*, 1958, p. 41 nota 6 e in BCH, 1934, p. 516-7; V. TCHERIKOVER, *Corpus Papyr. Judaic.*, I, Cambridge (Mass.) 1957, p. 94 ss.

¹¹² CABROL-LECLERCQ, XV, col. 217. Tuttavia nel Concilio di Laodicea nel 381 gli osservanti del sabato furono anatemizzati (MANSI, *Conc. Nova Coll.*, XI 570, *Can.* 29).

¹¹³ Alla base potevano essere segnati due bracci, per indicare il gambo di supporto del candelabro, come in vari esempi.

Normalmente la figura della menorah, conforme al sacro oggetto, presenta sette bracci ¹¹⁴. Tuttavia, per la proibizione rabbinica (in genere non osservata, per il grande valore profilattico attribuito alla simbolica figura) di rappresentarla ¹¹⁵, molti giudei si limitarono a raffigurare la *menorah* a forma di croce o di palma ovvero con un numero diverso di bracci, cinque, nove, undici o più ¹¹⁶.

Sul mattone di Taormina, proveniente forse da una tomba ¹¹⁷, la *menorah*, stilizzata in uno schema cruciforme, come ad es. in un architrave palestinese ¹¹⁸, presentava con tutta probabilità *nove bracci* ¹¹⁹. Essa metteva in risalto il valore religioso dell'acclamazione graffita accanto, di spiriti profondamente giudaici ¹²⁰.

GIACOMO MANGANARO

¹¹⁴ Cf. GOODENOUGH, o. c., IV (N. Y. 1954), pp. 71-98.; I, p. 86 s.

¹¹⁵ *Ib.*, I p. 158; IV, p. 71 s. Per il suo valore profilattico anche su epitafi di cristiani, convertiti dal giudaismo (cf. M. SIMON in *Rév. Arch.*, XXXI-II, 1948, pp. 971-980).

¹¹⁶ GOODENOUGH, o. c., II p. 102; I p. 222, p. 273, p. 86 nota 168; p. 88. CABROL-LECLERCQ, III, 1 (1948) col. 219 (su epitafio cristiano di Siracusa un tipo a 14/15 bracci).

¹¹⁷ Nello Inventario dell'Antiquario del Teatro Gr. di Taormina, il mattone registrato al nr. 36 (= nr. 85 Vecchio Inv.), con errata lettura dell'iscrizione, e senza indicazioni delle circostanze di rinvenimento e di tempo. Credo esso possa addursi a testimonianza dell'esistenza di una comunità giudaica a Tauromenio nel IV-V sec. d. C. (cf. in generale S. CALDERONE in *Rend. Lincei*, 1955 p. 489 ss.; D. ADAMESTEANU, *ib.* p. 569 ss.; per Acre posso citare un *phylakterion* in lingua ebraica trascritto dal Bar. Iudica, che presto sarà edito).

¹¹⁸ GOODENOUGH, o. c., I p. 222 e fig. 587 al vol. III. Cf. anche II p. 102.

¹¹⁹ Cf., per esempi, *ib.*, I p. 88 (fig. 96); p. 222 (figg. 577, 586).

¹²⁰ La *menorah* appare accanto ad acclamazioni a Siracusa (FREY, *Corpus Inscr. Jud.*, I Città del Vaticano 1936, nr. 652) e a Roma (*ib.*, nr. 204).

QUATTRO ANTEFISSE TARANTINE
NELL'ANTIQUARIUM DELL'UNIVERSITA' DI CATANIA

Nell'Antiquarium dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Catania sono conservate le quattro antefisse qui appresso descritte:

1) *Antefissa con Gorgoneion* (inv. n. 100 a), di forma circolare, rotta lungo il margine superiore. Nella parte anteriore, a rilievo, testa di Gorgone di tipo arcaico, con fronte strettissima, guance molto larghe, bocca semiaperta con la lingua tutta fuori e quattro zanne pendenti in giù; occhi sporgenti di taglio obliquo, largo naso triangolare, capelli resi con due file di riccioli a lumachelle che delimitano in alto la fronte a triangolo. Intorno alla testa, corona di serpentelli. Nella parte posteriore, attacco del corpo ad arco, a cm. 8 circa. Alt. cm. 18 (manca la parte superiore della fascia di serpentelli). Largh. cm. 20.

2) *Antefissa con testa giovanile* (inv. n. 100 b), di forma semiellittica. Nella parte anteriore, a rilievo, testa giovanile con volto rotondo, occhi profondamente incavati nelle orbite, bocca piccola e chiusa; capelli a larghe ciocche, divisi al centro e disposti sulla fronte e ai lati del volto fin sulle orecchie. Sul capo, berretto di tipo frigio legato sotto il mento con due nastri. Attacco del coppo a cm. 7. Alt. cm. 18; largh. cm. 17.

3) *Antefissa con testa silenica* (inv. n. 100 c), di forma semiellittica. Nella parte anteriore, a rilievo, volto grottesco con lineamenti molto marcati: occhi globulari sporgenti da orbite profonde; al centro della fronte, profonda ruga leggermente arcuata; naso rincagnato, bocca fortemente modellata con le labbra appena dischiuse; capelli a lunghe ciocche sottili libere lievemente ondulate, divisi al centro e disposti ai lati del volto; al centro, sulla fronte, due piccole corna; fra i capelli, all'altezza degli occhi, due orecchie ferine. Attacco del coppo a cm. 7. Alt. cm. 17; largh. cm. 16.

4) *Antefissa con testa giovanile* (inv. n. 100 d), di forma semiellittica. Volto magro, di forma ovale, con i lineamenti marcati; occhi allungati con sopracciglia fortemente arcuate; naso robusto, bocca

stretta e con labbra sottili; sulla sommità della testa, due lunghe corna leggermente arcuate; fra i capelli a lunghe ciocche libere, due orecchie caprine. Attacco del coppo a cm. 9 circa. Alt. cm. 20; largh. cm. 19.

La provenienza delle quattro antefisse non è sicura; si sa soltanto che esse derivano da acquisti fatti dal prof. Vincenzo Casagrandi nel 1918, nell'Italia meridionale.

L'antefissa con gorgoneion (n. 1) trova precisi riscontri in tre esemplari provenienti da Taranto e conservati, rispettivamente, nei Musei di Trieste¹, di Taranto² e del Louvre³. Tali esemplari sono datati nella seconda metà del VI secolo a.C. per i loro caratteri arcaici⁴: i tipi più tardi sono, infatti, umanizzati nei tratti e vanno perdendo a poco a poco l'aspetto bestiale che ancora presenta la nostra antefissa⁵. Identico è il gorgoneion di un'antefissa del Museo Prov. di Potenza, proveniente da Metaponto⁶.

Il tipo dell'antefissa n. 2 si ritrova in un esemplare del Museo

¹ E. D. Van BUREN, *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Grecia*, London 1923, n. 32, p. 143-44, fig. 60.

² Inv. 50784. BARTOCCINI, « Not. Scavi » 1936, p. 200, fig. 105. Trovata nel 1934.

³ Inv. CA 3296 (1949). MOLLARD-BESQUES, *Catal. raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs Musée Nat. du Louvre*, Paris, 1954, B 522, pl. XLVII. Cfr. BESQUES-MOLLARD, *Mus. France* 1949, VI, p. 151 e fig.

⁴ Molto vicini al nostro tipo sono: un gorgoneion di Hipponium pubblicato dall'ORSI (« Not. Scavi » 1913, p. 106, fig. 121, n. 1; vedi anche PUTORTI, *Terrecotte architettoniche di Reggio Calabria*, in « Riv. Indo-Greco-Italica » X, p. 96, fig. 17); uno di Randazzo pubblicato dal GABRICI (« Atti Accad. Scienze Lettere e B. A. di Palermo », vol. XI), mancante, però, della fascia di serpenti intorno e con cinque file di riccioli; uno di Siracusa (Inv. 20221; cfr. MARCONI, *Agrigento* fig. 133) e uno di Gela (MONTUORO, *L'origine della decorazione frontonale*, in « Mem. Accad. Lincei », Serie VI, vol. I, fasc. IV). Anche il gorgoneion di Capua pubblicato dal KOCH (*Dachterraccotten aus Campanien mit Ausschluss von Pompei*, Berlin 1912, Tav. VI, n. 3), perfettamente circolare, richiama molto da vicino il nostro. Degli inizi del V secolo sono anche due frammenti di antefisse gorgoniche trovati a Gela e pubblicati da ADAMASTEANU (« Not. Scavi » 1956, p. 237, n. 4 e p. 212 fig. 11a). Il tipo gelese del *Brith. Museum* (HIGGINS, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, London 1954, n. 1137) è molto simile nella trattazione del volto ma è certamente più tardo, per la mancanza delle zanne e della fascia di serpenti; esso presenta, inoltre, ai lati delle guance due bandi di capelli ed è dipinto; più tardo è anche il tipo gelese pubblicato da ORLANDINI (*Archeologia Classica* » XII, 1960, 1, Tav. XXI A).

⁵ Vedi C. LAVIOSA, *Le antefisse fittili di Taranto*, in « Archeologia Classica » VI (1954), fasc. 2, pp. 217-250, tav. LXVIII-LXXVIII.

⁶ Van BUREN, o. c., p. 144, n. 33. Cfr. LACAVALA, *Topografia e storia di Metaponto*, Napoli 1891, p. 81 Tav. IV, fig. 4.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Nazionale di Atene⁷ ed in quattro del Museo Nazionale di Taranto⁸, tutti provenienti da Taranto. Questo volto, dalla trattazione morbida e dai lineamenti delicati, appare qualche volta in esemplari tarantini circondato dai serpenti ed è certamente — in questi casi — da identificarsi con una gorgone⁹. Ma qui, la presenza del pileo¹⁰, conduce ad una interpretazione diversa: la Laviosa, infatti, a proposito dei quattro esemplari del Museo Nazionale di Taranto, ha proposto di identificare la testa con quella di un'Amazzone¹¹. Il tipo di pileo che troviamo nell'antefissa non si può dire, tuttavia, che trovi un riscontro preciso nei vari tipi di Amazzone riprodotti dalle officine tarantine su rilievi, vasi, monete o altre opere d'arte¹², dove non è mai legato sotto il mento, e spesso presenta delle bande laterali svolazzanti. D'altro canto, il pileo non è un copricapo caratteristico solo del tipo della Amazzone: esso si trova a Taranto anche sulla testa di Perseo¹³, di Adone¹⁴, di guerrieri¹⁵ e, soprattutto, dei Dioscuri i quali godevano nella città di un culto particolare¹⁶. Le rappresentazioni dei due giovani

⁷ Cfr. LAVIOSA, o. c., p. 242, n. 36, Tav. LXXV, 4.

⁸ Ivi. Nell'esemplare di Atene si vede bene il berretto frigio con la punta rivolta in avanti.

⁹ Cfr., per es., LAVIOSA, o. c., Tav. LXXI, 5.

¹⁰ Per l'uso del « pilos » cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.* s.v. L'origine di questo copricapo era forme laconica.

¹¹ O. c., l. c.

¹² Nelle rappresentazioni provenienti dall'Italia meridionale, le Amazzoni hanno un berretto frigio di foggia un po' diversa da questa. Cfr. p. e. « *Bullettino archeologico napolitano* », II, Tav. IV; REINACH, *Répertoire des vases peints*, Paris 1923, I 108 (anfora da Ruvo), I 330 (vaso di Canosa); FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, München 1923, II, tav. LXXV-VI; WUILLEUMIER, *Tarante dès origines à la conquête Romaine*, Paris, 1939, tav. XII (bassorilievo); CVA, *Taranto II* (1942) tavv. 24, 25, 26.

¹³ In un vaso del Museo Campano (CVA, *Museo Campano* I, tav. 41) è rappresentato Perseo con un berretto conico simile al nostro, annodato sotto la gola, in atto di afferrare Medusa.

¹⁴ TRENDALL, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, fasc. II (1955) tav. LI.

¹⁵ Cfr. un'idria di Napoli (HEYDEMANN, *Die Vasensammlungen zu Neapel*, Berlin 1872, 874) sulla quale è rappresentata una donna che versa da bere ad un guerriero: sotto ogni ansa dell'idria è una testa con pilos. Cfr. anche « *Bullettino archeologico napolitano* » I, p. 93 e V tav. I; *Catalogo del Museo Jatta* (Napoli 1869) p. 211, vaso 423; FURTWAENGLER-REICHOLD, o. c., tav. 60, 1, con Ulisse agli inferi, in cui appare a sin. una figura maschile con pilos annodato sotto il mento; CVA, *Taranto II* tav. 31 e 32; TRENDALL, o. c., tav. XXXII g V 44, (guerriero con pilos con cinghia passante sotto il mento).

¹⁶ Per le numerose rappresentazioni dei Dioscuri cfr. *Enciclopedia dell'Arte antica*, s.v. « Dioscuri »; ALBERT M., *Le culte de Castor et Pollux en Italie*, Paris 1882. Per le teste dei Dioscuri con il berretto conico cfr. LENORMANT, « *Gazette*

sono, infatti, frequentissime — talora ridotte alla sola testa o addirittura al solo cappello ¹⁷ — su monumenti tarantini di ogni genere, specialmente dal IV secolo in poi. E' forse meglio, quindi, cercare il significato del tipo che decora la nostra antefissa nell'ambito di queste rappresentazioni, e particolarmente nel ciclo dei Dioscuri.

La cronologia può scendere sino alla fine del IV o agli inizi del III secolo a.C. per il rendimento piuttosto impressionistico dei capelli, a morbide ciocche, e per la trattazione della superficie del volto dagli occhi incassati, che rivelano indubbiamente esperienze scopadee. Allo stesso periodo ci riporta la pettinatura, che è identica a quella delle teste femminili di numerose statuette tarantine ¹⁸ datate appunto alla fine del IV sec. a.C.

La morbidezza del modellato viene sostituita da un accentuato senso plastico nella testa di giovane satiro dai grandi occhi spalancati che decora a terza antefissa. Il tipo è molto raro ed interessante: se ne trovano due esemplari nel Museo Nazionale di Taranto ¹⁹ e un altro nel Museo di Villa Giulia ²⁰, tutti provenienti da Taranto. A proposito delle antefisse tarantine, la Laviosa fa un confronto con l'Atteone della nestoris di Londra F 176 ²¹. Un preciso riferimento mi sembra si debba trovare nelle maschere teatrali: la stessa capigliatura a ciocche sottili e ondulate, e gli occhi tondi circondati da un solco profondo, si ritrovano, infatti, in una maschera proveniente dalla Stoà di Attalo ²²; una maschera teatrale, inoltre, su di un'altra antefissa tarantina, ricorda

archéologique » 1881-82, p. 161. Frequentissime le rappresentazioni sulle monete: cfr. VLASTO, *Les monnaies d'or de Tarante*, in « Journ. int. d'archéologie numismatique » 1889; EVANS, in « Num. Chron. » 1889, pl. II, 5. Vedi ancora PETERSEN, « Röm. Mitteilungen » 1900, p. 1-61; REINACH, *o. c.*, I, 187; II, 361; CULTRERA, *Il Dioniso di Baia*, « Boll. Arte I, 11, 1907; WUILLEUMIER, *o. c.*, p. 404, 429 ss., 519 ss.

¹⁷ Cfr. due Vasi da Ruvo (REINACH, *o. c.*, I 261 e 290) e WUILLEUMIER, *o. c.* p. 544. Interessante è anche la testa rappresentata su di un vaso della vecchia collezione Barone, pubblicato dal Minervini in « Bull. arch. nap. » II, p. 113 e III p. 61, tav. V (il quale la interpreta come testa di Diana): il volto ha la stessa fisionomia del nostro, il pilos è dello stesso tipo e annodato sotto il mento.

¹⁸ Cfr. per esempio WUILLEUMIER, *Tarente, dès origines à la conquête romaine*, Paris 1939, pl. XXXII.

¹⁹ LAVIOSA, *o. c.*, p. 247, n. 47, Tav. LXXVII, 3.

²⁰ CULTRERA G., *Incrementi del Museo di Villa Giulia*, in « Boll. Arte » VII (1927), p. 310, fig. 41.

²¹ WALTERS H. B., *Cat. greek a. etruscan Vases in the British Museum*, London 1896, F 176 (LAVIOSA, *o. c.*, p. 247).

²² BIEBER M., *Die Denkmäler zum Theaterwesen in Altertum*, 1920, p. 169, Tav. CV, 3.

la nostra per la conformazione degli occhi e per la disposizione dei capelli ²³.

L'ultimo tipo trova riscontro in un esemplare del British Museum ²⁴, in uno del Museo di Trieste ²⁵, del Museo di Villa Giulia ²⁶, e infine del Museo Allard Pierson di Amsterdam ²⁷. La testa giovanile è molto probabilmente quella di Pan, del tipo più tardo che ricorre frequentemente nella Magna Grecia in età ellenistica, ormai quasi completamente umanizzato, in cui l'unico elemento ferino rimasto — le corna — si confonde fra le ciocche disordinate dei capelli ²⁸.

Sia l'antefissa più arcaica, che quelle ellenistiche, per i riscontri indicati, sono dunque da considerare tarantine o di derivazione tarantina; esse presentano, infatti, lo stesso carattere provinciale e una certa rozzezza nel disegno, che si riscontrano nelle antefisse provenienti da Taranto, e in cui si riconoscono facilmente i prodotti di officine locali ²⁹. E' probabile, quindi, che esse provengano dalle fabbriche di Taranto, attivissime tra il VI e il III sec. a.C., che riuscivano ad esportare i loro prodotti in tutta la Magna Grecia ³⁰ e in Sicilia. I quattro esemplari conservati a Catania, appartengono probabilmente a quel numeroso gruppo di terrecotte figurate che, nel periodo 1885-1900, quando si ricostruiva la città, da Taranto « si disperdevano per tutto il mondo, perdendo sovente il loro certificato di origine » ³¹.

S. LAGONA

²³ LAVIOSA, o. c., p. 247, n. 48, Tav. LXXVII, 4.

²⁴ WALTERS, *Cat. terrac. in British Museum*, London 1903, p. 416, D 674; HIGGINS, *Cat. Terrac. Brit. Museum*, tav. 191, n. 1364.

²⁵ N. 26. Cfr. WUILLEUMIER, o. c., p. 427, n. 3.

²⁶ N. 55549. Cfr. CULTRERA, o. c., p. 324, n. 6, fig. 42.

²⁷ Coll. LUNSINGH SCHEURLEER, n. 1118 (WUILLEUMIER, o. c., tav. XXXIX, 2).

²⁸ Cfr. PAULY-WISSOWA e DAREMBERG-SAGLIO, s. v. « Pan ».

²⁹ L. BERNABÒ BREA L., *I rilievi tarantini in pietra tenera*, in « Riv. Ist. Archeologia e Storia dell'Arte » 1952, p. 5 ss.

³⁰ Cfr. WUILLEUMIER, o. c., p. 425 ss.

³¹ ORSI, *Templum Apollinis Alaei*, p. 71.

NOTE E DISCUSSIONI

VOLTAIRE STORICO*

Una serena valutazione della storiografia dell'Illuminismo — ed, in particolare, per quanto riguarda il nostro assunto, di Voltaire — dopo la condanna romantica, è, come ognuno sa, opera del moderno storicismo.

Questo, sino dalle pagine della crociana *Teoria e Storia*, che in quella storiografia — e segnatamente in Voltaire — mostra e i tentativi « per andar oltre il prammatico » e la « critica più intrinseca, che si volge alle cose »; e questo — sempre e soprattutto riguardo Voltaire — nelle pagine del Meinecke, che narrano come fosse primamente mostrato proprio dall'autore del *Siècle de Louis XIV* quanto il movimento illuministico fosse atto ad operare nella storiografia¹; questo sin da prima, dal Dilthey di *Leibniz und sein Zeitalter*.

Una più alta coscienza di quel che fosse la storia — e qui, in particolare, la storia della storiografia — aveva infatti mostrato come fosse impossibile vedere nell'Illuminismo un ipotetico momento tutto negativo: impossibile, che la sua opera non avesse in qualche modo o per qualche aspetto segnato un *progresso*, un arricchimento sulla opera dei tempi precedenti (ed è questo progresso, questo arricchimento che ci interessa, e che distingue concretamente i momenti dello operare umano).

Certamente, quella nuova valutazione può essere accresciuta ed integrata; può essere corretta e più altamente inverata quando nuovamente ci si rivolga a pensare la storiografia dell'Illuminismo, e, cioè, nuovamente e meglio si particolareggi e definisca il giudizio che ne diamo.

Naturalmente, si può, invece, come oggi da taluni che appunto parlano di *rivalutazione* si desidera, rifiutarla, dimostrandola totalmente inadeguata ed erronea, e sostituendola con altra.

Questa è, sostanzialmente, la strada che il Diaz ha intrapreso. Non senza, per vero, alcune esitazioni, per un profondo, come dire, substrato

* A proposito del vol. di F. DIAZ, *Voltaire Storico* (Torino, Einaudi, 1958, pp. 323).

¹ « ... was die Aufklärungsbewegung für die Geschichte zu leisten vermochte, das gipfelt zum ersten male in Voltaire ... » (*Die Entstehung des Historismus*, München, 2 Auflage 1946, p. 74).

storicistico che in lui qua e là affiora; e, invero, egli ci aveva già informati² come non gli sia « certamente così agevole, specie sulla linea di una stessa tradizione e formazione di pensiero, 'liberarsi' dal crocianesimo, col suo esempio di serietà scientifica, con la suggestione esercitata dalla mirabile armonia della sua visione d'insieme come dallo stimolante umanesimo di tante sue intuizioni particolari ».

Proprio in questa sua opera il Diaz ci aveva mostrato la sua insoddisfazione per la valutazione storicistica dell'Illuminismo, facendo « convergere » Croce e Meinecke in una inintelligenza radicata di quel momento, e studiandosi egli invece di trovare « motivi di rivalutazione »; ma questi erano cercati attraverso quegli aspetti che potessero valere a confortare una postulata prospettiva storica, ipostasi, poi, dei desiderii politici del D.; sì che egli finiva col riferire il suo giudizio su una maggiore positività da riconoscere a quel pensiero, alla efficacia « conservatrice » o « rivoluzionaria »³ in politicis, del pensiero stesso.

Ed il rifiuto del Diaz, della interpretazione storicistica dell'opera storiografica voltairiana si risolve nella considerazione che questa interpretazione, trascurando « il senso concreto che il pensiero di Voltaire sulla storia viene in complesso ad assumere sia attraverso le osservazioni particolari sui caratteri dello sviluppo storico sia attraverso le singole esemplificazioni storiografiche »si sarebbe attenuta nel suo giudizio « alla schematicità di certe formule in cui esso tende a riassumersi ».

A quel senso concreto, invece, vuol richiamarsi il Diaz.

Ora, bisogna osservare che appunto in singole particolarità lo storicismo aveva, nella sua valutazione, rinvenuto gli aspetti positivi della storiografia illuministica: sì, proprio in quanto quel pensiero — e precipuamente quello di Voltaire — aveva operato nella concreta indagine storiografica, e non nella sua astratta formulazione di metodo. E questo non ha bisogno di esemplificazione, anche a restringerci proprio a chi direttamente il D. aveva visto come sopra abbiamo accennato, *convergere* in una comune *inintelligenza* dell'Illuminismo col Meinecke; il Croce⁴.

Il Diaz, naturalmente, a siffatte particolarità intende dare un si-

² Diaz, *Storicismi e storicità*, Firenze, Parenti, 1956, p. 43. Su quest'opera, cfr. *Rassegna di Filosofia*, Roma, Vol. VI, fasc. III, Luglio-Settembre 1957, pp. 288-293.

³ Ibid., p. 178.

⁴ Cfr. *Teoria e Storia della Storiografia*, Quinta ed., Bari, 1943, soprattutto p. 232 e 235.

gnificato molto più esteso: tanto da farne una positiva « visione storica », poi spezzettata « secondo gli schemi classificatori derivati da posizioni preconcepite di certa critica posteriore »⁵.

Ma ugualmente attraverso i particolari giudizi egli vede avvenuta l'erezione di quella critica, anzi di ogni critica a Voltaire, sì che alla difesa contestuale di quei giudizi voltairiani egli si volge; da qui il tono defensionale appunto di larghi squarci dell'opera. Non è, naturalmente, che il D. non distingua quelle critiche fra di loro; ma è distinzione formale; fra i « fieri disegni del nostro 'storicismo assoluto' per la storiografia dell'illuminismo e di Voltaire in particolare »⁶ — e si tratta proprio, come la nota a piè pagina ci conferma, di quel capitolo di *Teoria e Storia della Storiografia* cui abbiamo accennato e dove abbiamo scorta la *valutazione* storicistica dell'Illuminismo! — e le malignette osservazioni del vecchio abate Nonnotte non sembra che il contrattacco di Diaz scelga gli obbiettivi: è tutta « critica tradizionale », da sostituire integralmente con la propria.

Ma sembra che al più comune (lo che non significa sempre infondato) dei luoghi di questa critica il D. si attenga nel suo neoilluminismo, quando la vede, tutta, da *réfuter*; come se nella sua polemica contro lo storicismo (per la quale ha scelto il campo di battaglia, a lui congeniale, della storia dell'Illuminismo) volesse appiattirne il rilievo e confonderlo, appunto, con la « critica tradizionale » presa in blocco.

In questa confusione di obbiettivi il... contrattacco sembra divenir agevole: soprattutto quando sia condotto sulla contestazione, contrapponendo frase a frase; lo che in un'opera rapsodica e pubblicistica, come è, strutturalmente, per gran parte quella di Voltaire, è particolarmente facile.

Attraverso l'indagine che il Diaz conduce dell'opera storica di Voltaire affiorano peraltro le notazioni che costituiscono l'interesse della opera.

Quanto meno infatti Diaz è assorbito dalla polemica antistoricistica, tanto più egli è portato a concretezza ed acutezza di giudizio.

Così, nel capitolo *La storia e gli eroi*, accettata sostanzialmente l'interpretazione *tradizionale* dell'*Histoire de Charles XII* nell'ambito della storiografia novellistica con *oscillazioni* in senso prammatistico⁷ (le numerose riserve a ciò non fanno che svolgere gli accenni ai non infrequenti spunti storiograficamente più impegnativi che anche la critica

⁵ *Voltaire storico*, Torino, Einaudi, 1958, p. 294.

⁶ p. 304.

⁷ p. 81.

tradizionalmente orientata aveva rilevato) il D. ci porge osservazioni non prive di rilievo sulla documentazione voltairiana ⁸.

Non gli è sfuggito il prammatismo della sua inclinazione per la storia moderna ⁹; ma nell'ambito di questa scorge come Voltaire si volgesse ad una informazione vigile per scrupolo critico. Qui soprattutto, aggiungeremo noi, appare la critica interna del materiale che Voltaire ripensava e che definirà nel *Siècle* ¹⁰, critica qui unita ad una buona cura nel procurarsi attraverso non poche difficoltà il materiale stesso, in questo caso — riguardante la storia contemporanea — congeniale allo scrittore, perchè per sua natura rappresentante problemi politici ancora vivi.

Ancora in modo tradizionale appare al Diaz capolavoro storiografico di Voltaire l'opera da lui tanto amorosamente vagheggiata, continuamente perfezionata, vista come *capolavoro* da lui stesso: il *Siècle de Louis XIV*. Il grado di concretezza che questa opera raggiunge: il compimento, in essa totale, dei progressi di metodo introdotti da Voltaire, la rottura della tradizione cronachistica ed estrinsecamente legata alle lunghe quanto abitudinarie digressioni di storie dell'arte militare e della contrattazione diplomatica, sono cose già conosciute, quanto chiaramente dal Diaz espresse.

Più difficile gli viene negare « il giudizio tradizionale per cui a Voltaire sarebbe sostanzialmente rimasto ignoto il moderno concetto di svolgimento » ¹¹, qui fondato sulla celebre affermazione Voltairiana, nel I Capitolo del *Siècle*, delle quattro grandi età della storia. Diaz la giustifica da un lato con l'esigenza di rompere la tradizione cronachistica e di creare « un interesse nella storia » che « era poi il primo affacciarsi » del problema storico; dall'altro col considerare « che non si trattava certo dei poli di una città divina da contrapporsi abissalmente al resto della storia » ¹²; ma a chi rilegga il brano del *Siècle* *l'abisso* resta evi-

⁸ p. 101 segg.

⁹ p. 98.

¹⁰ « Ce qui n'est point vraisemblable ne doit point être cru, à moins que plusieurs contemporains dignes de foi ne déposent unanimement » (*Siècle*, Cap. XXV).

¹¹ p. 124. Il D. si riferisce al Sestan, nella sua introduzione alla trad. ital. del *Siècle* (Torino, Einaudi, 1951), ma — oltre che a quel saggio (brillantissimo, ed il cui valore di critica *tradizionale* sì, ma *più recente e aperta* il D. non nega) — pensiamo si rivolga alle parole del Meinecke, per cui il concetto di progresso in V. rimane « nur Annäherung an die Vernunft-und Zivilisationsideale seiner Zeit; es war nur ein anderen Wort für Vervollkommung » (op. cit. p. 99), e alle parole del Croce (op. cit. p. 236).

¹² p. 125.

dente: « Ainsi, pendant neuf cent années, le génie des Français a été presque toujours rétréci sous un gouvernement gothique, au milieu des divisions et des guerres civiles, n'ayant ni lois ni coutumes fixes, changeant de deux siècles en deux siècles un langage toujours grossier; les nobles sans discipline, ne connaissant que la guerre et l'oisiveté; les ecclésiastiques vivant dans le désordre et dans l'ignorance, et les peuples sans industrie, croupissant dans leur misère ».

Altresì non può sfuggirgli — anche se lo nota a malincuore — che per Voltaire « le 'moeurs' divenissero qualcosa di limitato a certe manifestazioni superiori della vita sociale »¹³. Questo è vero: bisogna ricordare che queste *manifestazioni superiori* sono l'opera degli *onesti* (che confinano coi *filosofi*) e che di loro Voltaire si preoccupa. Nessuno meno di lui fu sensibile a quelli che oggi chiameremmo *problemi sociali* (rileggiamo, p. es., gli articoli *Blé* e *Propriété* del *Dictionnaire*) e quindi non fu spinto a storicamente chiarirsi. Qualche notazione sporadica di interesse passeggero verso i miseri non può contraddire le imponenti affermazioni in contrario di un uomo che nella storia scorgeva solo sovrano illuminato ed illuminata classe media, nella quale pienamente si riconosceva, purchè appunto illuminata, relegando a rozza materia, ad irrazionale residuo di medioevo, non solo clero ed aristocrazia (anzi, quella parte unicamente di quest'ultima che non partecipasse ai lumi¹⁴) ma anche il *quarto stato*, « toujours fanatique »; l'abisso classistico, starei per dire la differenza... zoologica, è da Voltaire posto tra *borghesia* (in senso ampiamente comprensivo) e *canaille*; infatti non solo quest'ultima non pensa — e « n'est pas faite pour penser »¹⁵ — ma, addirittura, pare che non possa e non debba mai essere a questo educata o condotta, perchè « la raison n'est pas faite pour elle »! Il *progresso* della con-

¹³ p. 132.

¹⁴ Un Boulainvilliers, così, è per V., com'è noto, un « philosophe » (nel *Catalogue de la plupart des écrivains français* aggiunto al *Siècle*); non sarà inutile ricordare la profonda congenialità che V. vedeva fra sé e il gentiluomo normanno (benchè consentisse di più, com'è altresì noto, col suo avversario Dubos) tanto da sceglierne il nome per mascherarne una propria ipostasi, nel famoso *Diner du comte de Boulainvilliers* (Dic. 1767). D. non ha appieno notato l'importanza di Boulainvilliers nella formazione della storiografia posteriore, importanza messa in luce da recenti studi: cfr. p. es. P. Stadler, *Geschichtschreibung und historisches Denken in Frankreich*, Zürich 1958, p. 28: « Dieses Schicksalsgefühl, das Boulainvilliers mit seinem Zeitgenossen Vico verbindet, stellt gerade in geschichtlichen Denken des 18. Jahrhunderts eine oft verborgene, doch wirksame Gegenströmung zu den aufklärerischen Tendenzen dar: Montesquieu, selbst Voltaire ist davon berührt worden ».

¹⁵ *Dictionnaire philosophique*, voce *Blé*.

dizione dei *piccoli*, non più costretti, per la maggior generale foridezza, a servire i *grandi* — *progresso* cui accenna il D. per annullare l'impresione di una storiografia che scorga il suo problema solo nelle *manifestazioni superiori* — è, esplicitamente, progresso del *moyen ordre*: « Le manoeuvre, l'ouvrier, doit être réduit au nécessaire pour travailler: telle est la nature de l'homme » scriveva infatti Voltaire poche righe sopra quelle qui citate dal Diaz (*Siècle*, Cap. XXX).

* * *

Un *progresso della civiltà nella storia universale* cercherà il D. nell'*Essai sur les moeurs* ¹⁶.

Spiegato come l'*Essai* nascesse come prosecuzione — e critica contraddizione — del *Discours* del Bossuet ¹⁷, ed esposta una sufficiente sintesi dei precedenti (l'informazione del D., se pur non sempre completa, è in genere molto buona), D. cerca il filo conduttore dell'*Essai* in una *prospettiva*, circostanziata « di concrete indicazioni della storia stessa » ¹⁸.

Ora, bisogna intenderci. In questo rinvenire una positività in questa prospettiva (che è poi un intento pratico che anima ad indagare, del reale, solo quegli aspetti che possono servire praticamente come *esempi* o come *leggi* di condotta per il pratico fine che ci si propone; e qui si deve rinvenire la profonda ragione della *scelta* voltairiana dei fatti, il criterio di distinzione fra quello che è *permis d'ignorer* e quello che non lo è, perchè serve ad *appuyer* quel che si va cercando), vediamo affiorare il preconconcetto di voler negare valore alla critica storicistica, che proprio quella *prospettiva* (che è poi una tesi) non poteva accettare.

E quel *progresso della civiltà*, visto lungo quella prospettiva si risolve quasi sempre (quasi: perchè Voltaire raggiunge la concretezza quando, trascurando un istante l'inafferrabile *Weltgeschichte*, s'induce a meditarne qualche momento: p. es., nel Cap. CLXVII, in cui mostra fusi concretamente gli aspetti politici, economici, religiosi della storia della lotta dell'Inghilterra contro la Spagna, dell'affluire nella prima delle maestranze fiamminghe attriratevi dalla libertà religiosa, e del fiorirvi di

¹⁶ p. 151 segg.

¹⁷ D. ci parla (p. 163 n. 4), sulle orme del Kaegi, della decisione voltairiana, « mantenuta attraverso le varie edizioni dell'*Essai*, di non trattare la storia antica », considerando il proprio lavoro appunto quale continuazione del *Discours*. Ma, se non andiamo errati, dal 1765 in poi il *Discours* è sostituito dalla *Philosophie de l'Histoire* (che è proprio composta di osservazioni sulla storia antica).

¹⁸ p. 175.

manifatture, e sbocciarvi la potenza marinara: argomento, come ognun vede, graditissimo a Voltaire, e quindi tale da spingerlo a siffatta concretezza) nell'affermazione di un improvviso sorgere (ed in ambienti in fondo ristretti) dei *lumi*.

E vorremmo far qui osservare al Diaz, che i brevi accenni, spesso anodini (come la citazione ch'egli fa a p. 188 del Cap. XXIX dell'*Essai*) ch'egli va cercando per limitare od annullare « il pregiudizio dell'antistoricismo dell'uomo di Ferney » non possono valere, nella loro rapsodicità, a negare il contenuto generale, la vera prospettiva dell'*Essai*, che resta quella riconosciuta; com'era, naturalmente, altresì riconosciuta l'efficacia e la vivezza di determinati spunti; a chi abbia domestichezza della letteratura sull'argomento una dimostrazione del genere è superflua.

Se il pensiero moderno sulla storiografia dell'Illuminismo ha cancellato la condanna romantica, ed ha riconosciuto quanto essa abbia contribuito al progresso del *metodo*, del modo di pensare storiografico — di pensare, anzi, *tout court* — d'altra parte a quella storiografia ha riconosciuto dei limiti.

Massimo fra questi, quel dualismo che Diaz cerca di definire « cosa che può non cessare di repugnare soltanto a certa tendenza a tutto definire e conchiudere secondo un principio unitario »¹⁹, dove è chiaro il bersaglio, non chiaro invece come siffatto dualismo (polemicamente contrapposto come fecondo al *principio unitario*) rendesse possibile trovare, storicamente, la ragione dei fatti nei fatti stessi, sospesa com'era per questo dualismo al di sopra di essi. Né avrebbe potuto essere diversamente, ché quella ragione è — com'è universalmente noto — *Verstand* e non *Vernunft*, test a praticamente modificare il mondo più che a conoscerlo. Ma la natura *pratica* di questa ragione non poteva essere nota a Voltaire (il pensiero dei due secoli a lui successivi l'ha sceverata), come d'altro lato non poteva essergli noto che la comprensione del reale avrebbe dato più luce all'azione di cangiarlo, di quanta ne potesse dare il concetto famoso che « un esprit juste, en lisant l'histoire, n'est presque occupé qu'à la réfuter ».

Momento essenziale della storia del pensiero, la storiografia illuministica non ne è peraltro — e come potrebbe? — quasi momento... conclusivo. Ché, ove avesse raggiunto il segno, il dire del Diaz questo, paradossalmente, avrebbe mostrato.

Ma quest'opera è interessante quale esempio di una moderna irrequietezza intellettuale di determinati ambienti, che non potendosi piegare — forse appunto per la confessata anche se ripudiata efficacia cro-

¹⁹ p. 310.

ciana — alla rozzezza schematica di una valutazione ortodossamente marxista della storia (com'è pur stato recentemente tentato per lo stesso argomento), confusamente si studiano di particolareggiarla ed atteggiarla diversamente ed arricchirla con una più agile adesione alla realtà nella sua varietà e concreta ricchezza, ricchi, essi stessi, di una cultura — come quella del Diaz — esigente e raffinata; senza peraltro giungere a siffatta concretezza, per esser turbato il loro giudizio dal continuo sottinteso politico, come quello che purtroppo attraversa come una corrente sotterranea le pagine di quest'opera; alla cui lettura peraltro rinviemo nonostante le gravissime riserve che abbiamo premesso.

G. GARGALLO DI CASTEL LENTINI

NOTE SU LEOPOLDO ALAS

(Clarín). 1852-1901

La mediazione di uno spiritualismo decisamente cristiano, che univa acutezza di analisi e pietà di comprensione e di giudizio, è indiscutibile nella poesia e nel pensiero di questo scrittore che visse gran parte, e la migliore, della sua esistenza breve in uno stato crepuscolare di fiducia muta verso il problema della esistenza di Dio. Figlio del suo tempo, seppe conoscerne lucidamente passioni e idee e ritrarsi nella confortevole laboriosa solitudine della piccola e piovosa capitale delle Austrie, Oviedo; dove insegnò diritto. Nella cittadina sonnolenta e pettegola, in un modesto calmo ambiente familiare, e in uno stato incerto fra quello del relegato e quello del rifugiato, amico di pochi e nemico di molta, moltissima gente, Alas visse due esistenze apparentemente diverse e in un certo senso opposte, e fu insieme critico chiaroveggente e temuto e poeta tenerissimo di oscure miserie, Oggi, ad un sessantennio dalla sua scomparsa, quel contrasto di spirituali interessi, chiarito ormai e definito esaurientemente, rimanda alla ricerca di una ricomposizione funzionale dei due aspetti nella vivente personalità del grande scrittore. Alas fu un poeta elegiaco, al cui servizio, come fornitore di materia prima, operava instancabile un critico duro, aggressivo, persecutore per un verso di menzogne e di bugiardi, di vanità e cattiverie, e luoghi comuni, e povere cose, e poveri uomini in occasionale o abusiva funzione di grandi; o di idee stantie, o infide scienze nuove e malcerate ipotesi, dall'altro. L'amarezza di quelli scontri, durata per decenni, e la pena di tante conclusioni, accumulavano tristezza nell'animo di un essere sensibilissimo, nato timido, ma eccitato e talvolta offeso dalla propria sensibilità. Un lettore attento non tarda ad avvertire anche nelle pagine critiche più vibranti di forza penetrativa e mirabili per bellezza di forma, la totale assenza di quella soddisfazione di se stesso che suole accompagnare e rallegrare il discorso di chi ama, anche per sè, le ardue prove dell'acume e dell'eleganza mentale, presentendone l'applauso o l'ammirazione altrui. Che cosa lo spingeva dunque a scrivere senza intima gioia e a insistere, al contrario, in uno scrivere che importava di solito un principio di pena, quando non prorrompeva, dissentendo, in esplosioni colleriche o in cupi

sarcasmi? Alla domanda può dare appagante risposta l'ammettere che Alas più che attaccare uomini e cose, difendeva, ora con passione, ora con stizza, alcuni capisaldi ideali, principi morali, orientamenti politici e sociali, meditate esperienze d'arte, che costituivano la ragione stessa del suo vivere. Quelle scritture erano una reazione, a scopo protettivo, di grandi e piccoli conclusioni intensamente pensate o artisticamente sperimentate, una difesa di posizioni romantiche, di sani diritti dell'io, e di un io che la decomposizione del tardo romanticismo e la successiva lezione del naturalismo, avevano reso più esigente. La precoce preparazione cattedratica del giurista aveva irrobustito, esercitandone i poteri logici e analitici, la naturale potenza di penetrazione psicologica dello studioso e dello osservatore. Il pensiero divenne ben presto il suo tormento; ne subiva il richiamo, per via della padronanza di un buon metodo, della agilità dei risultati, della fredda soddisfazione dell'arrivo finale; ma per diffidare più tardi di tutto l'itinerario percorso e del mezzo stesso e delle conclusioni raggiunte. Che il pensiero sia stato la sua croce lo lasciò chiaramente detto in poche lapidarie parole: *El que demuestra toda la vida la deja hueca*. Desolata dichiarazione di sfiducia nell'intelletto che, scavando, vuota. Ben sapeva che se la scienza lo salva, facendolo tutto proprio, la scienza non è tutta la vita. Il poeta teneva la mente e il cuore intenti e fissi sul resto, sul gran rimanente, la vita. Pertanto Alas poeta prediligeva ed amava di trepidante amore tutto ciò che l'intelletto gli avrebbe facilmente maltrattato, schernito, mandato al macero. E fiori di un macero sono appunto le sue creazioni poetiche più calme e delicate, *Doña Berta*, *¡Adios, Cordera!*, *el Torso*, *Pipà*, *Manin de Pepa José*, *El Señor*, ed altre ancora. Per tal via sentiva di fare opera di riparazione e di riconciliazione. Volte le spalle ad un intellettualismo che portava difilato ad un disgustoso del vivere, Alas ripiegava sul comprendere per la via corta e schietta del sentimento; e ritrovata così la vita, la vita buona, tale anche se in taluni vissuta male, o sciupata, o patita pigramente. Sentiva che l'intelletto, da solo, non ha tutti i mezzi per raggiungerla e coglierla nella sua oscura struttura, che è poi di ogni uomo, anche il più trascurabile, il suo muto e ingenuo secreto. Alas sapeva, per desolata esperienza comparativa, che i più dotati di ricchezza interiore sono gli umili e i semplici, quelli nella cui esistenza chiusa si consumano « *las penas íntimas que no importan al mundo*; » gli ignoti che accompagna nella loro vita una tristezza rassegnata e consolata dalle sue stesse cause. Ma tristi il poeta sapeva anche quelli non nati tali, ma tali divenuti per virtù di casi che li avevano elevati alla sofferenza muta ed incommunicabile. Il vigore dell'intelletto diveniva allora calma potenza evocativa di un penare eguale gli uni e per gli altri nella dominata com-

mozione dell'artista. Nessuna traccia o sentore di giustificazioni o di accuse moralistiche nella raggiunta pienezza dell'abbandono creativo. L'alta moralità di quelle opere era nella sicurezza stilistica del narratore, nella sua fedeltà a un puro motivo lirico nel quale, vicenda narrata, natura, esseri viventi, animali e cose, rinascono nel mosaico legame operato dalla parola poetica.

Se per amore di verità, e anche con un certo fondamento di vero nella distinzione, ci riferiamo, scrivendo Clarín, al critico e al pensatore, e scrivendo Alas all'autore de *La Regenta* e delle novelle, diremo che senza le amarezze, gli sconcerti, le ire di Clarín, Alas poeta non avrebbe avuto di che nutrire l'esistenza delle sue creature poetiche, il canto melodioso delle loro sofferenze. Singolare infatti e indicativa della importanza del rapporto fra i due, nella coscienza dell'autore, come negli editori, nel pubblico, la costante esigenza della doppia denominazione — Alas (Clarín) — sul frontespizio delle opere. Un richiamo insopprimibile, necessario, voluto da tutti, e a tutti gradito e utile, talvolta malignamente, ma caro oltremodo agli studiosi, agli ammiratori del poeta, che leggono nel binomio la formula vivente di una spiritualità singolarissima e di un'arte narrativa non seconda a nessun'altra, nell'opulento ottocento iberico di fine secolo.

Prossimo agli anni quaranta, già autore de *La Regenta*, e a undici anni di distanza dalla fine, Alas, colto europeo vivente in terra iberica, si chiedeva: *Qué será, que apenas hay un buen libro moderno que no nos deje tristes?* Tristezza residua, che, considerata non come scontento o disgusto morale, confessato o tacito, ma come fallita rappresentazione poetica del dolore, gli suggeriva, come rimedio, l'immissione nel fatto artistico di più abbondanti lieviti e fertilizzanti poetici. Più poesia, diceva; ma è bene eliminare un equivoco iniziale. Figlio del suo tempo, fece proprie, valutò e respinse le istanze del naturalismo, la cui apparizione e inserzione nel travaglio degli orientamenti artistici ritenne utile e incitante per il beneficio finale del sapersene liberare, con congiunto acquisto di idee chiare e di più ritemperate energie. A esperienza fatta poteva freddamente affermare di essere, « partidario del arte por el arte ». La formula è vecchia e, come ognuno sa, va di volta in volta intesa nella estesa gamma delle varianti apportate dai singoli artefici. La mortificante constatazione di un'arte che lasciava triste chi le si era accostato, Alas sentiva di doverla imputare non alla particolare direzione della scelta contenutistica di quelle opere — la parte poeticamente vitale delle sue creazioni è infatti volta proprio in quel senso — ma alla mancanza di carità intellettuale, comprensiva delle vicende descritte e delle sottese circostanze

umane. Avvertiva in quelle scritture uno sgradevole sentore di arte applicata, che rendeva l'opera predicante e dimostrativa, povera di consensi interiori e di abbandono creativo, e infine di stile, della cui indefinibile realtà dai mille volti ci dette, al posto del concetto imprecisabile, una immagine natagli da una schietta sensazione, accennante « *a ese perfume ideal que dejan los lider de Goethe, el Reisebilder de Heine; las Noches de Musset; cualquiera cosa de Shakespeare... y el alito ideal de don Quijote* ». Poesia... profumo... alito..., quanto basta per sentirci d'un tratto condotti in un pieno e sottile godimento dell'aspetto più caratteristico della parola poetica di Clarín.

* * *

Gregorio Marañón intuì genialmente nella complessa personalità di Leopoldo Alas la presenza dominante di un dilettante, centrando nel termine, adottato a ragion veduta, i lineamenti dell'irrequieto e operoso innamorato di un proprio e discreto mondo affettivo, insofferente di ostacoli, di contrasti, geloso di se stesso, e al caso francamente attaccabrighe. Il grande scienziato, si badi, non aveva risparmiato lodi nel riconoscimento della eccezionale figura dell'uomo di cattedra e di scienza, dell'uomo di varia, estesa cultura, e del critico, duro e onesto, tanto da avvicinarlo al Menéndez y Pelayo e fare dell'attività dei due un momento storico particolarmente felice di quella fine di secolo iberica. Ma quella parola senti di doverla dire egualmente, per vivificare un contrasto incantevole. Essa è utile oggi anche a noi in quanto ci aiuta a comprendere gli aspetti letterali di tanta parte dell'opera e della attività dell'uomo, dello studioso, dell'artista. Se *La Regenta*, l'opera di Alas composta con più aperto impegno, contiene in sè la soluzione artistica di premesse teoriche, portate fin sulla soglia dell'ispirazione e poi dimenticate nel commosso ma dominato travaglio delle creazioni, l'altro romanzo incompiuto, *Su hijo unico*, e notevole parte delle sue novelle, ci testimoniano le prove che gli imponeva un estro volubile e curioso, proprio del suo genuino temperamento di grande dilettante, eccezionalmente dotato di rare aperture culturali e di capacità analitiche finissime e di prezioso impiego. Marañón aveva visto a fondo quando piegò il senso sospetto della parola a un significato tutto positivo e rivelatore di quella natia attitudine dello Alas alla intelligenza del fatto artistico, colto nella sua freschezza eterna; disposizione di per sè egocentrica e polemica, antiaccademica, anticonformista, leggera, trascolorante, eppur sicura. Dilettante dunque nel senso di spirito irrequieto, versatile, sempre nuovo, travagliato e rasserenato in vece continua, libero sempre. Sotto alcuni aspetti un esistenzialista

fuori tempo; ma a correggere l'impertinente raffronto interviene prontamente il ricordo della sua tormentosa religiosità; nella sua mite rattristata concezione del mondo c'era l'ansia di un al di là. Dilettante di genio, ma gran lavoratore in pratica, tanto è vero che il bisogno, che incise non poco su buona parte della sua attività di letterato militante, potè allontanarlo da se stesso fino a doversene anche rimproverare: « *Cuantas veces, por cumplir un compromiso, por entregar a tiempo la obra del jornaliero acabada, me sorprende en la ingrata tarea de hacerme inferior a mí mismo, de escribir peor que sé, de escribir lo que sé que no vale nada, que importa, que sólo sirve para llenar un hueco y justificar un salario* ». Notevole parte della sua attività positiva di critico altamente responsabile della efficacia innovatrice delle proprie idee, valse a dare un pregio alla rimanente parte degli scritti illustrativi o polemici, raccolti poi in sei volumi: l'ingrato, aspro lavoro di venti anni. In alcuni di quei libri Alas fece posto anche ad alcune pagine di squisita fattura. Nessuna meraviglia, ma solo una riprova della estrema delicatezza del suo gusto che gliene indicava l'intrinseco limitato valore letterario e nulla più. Intitolando « *Solos e Paliques* » le raccolte dei suoi scritti di interesse vario, morale, politico, letterario, precisava modestamente il perchè del titolo prescelto: « *Lo llamo Palique (il libro) para escudarme luego con la modestia; porque palique vale tanto como conversación de poca importancia, según la Academia y con ese nombre he bautizado yo gran parte de mis trabajos periodísticos* ». Eppure la parte migliore di quelli di critica letteraria ben avrebbe potuto intitolarsi difesa della poesia, confluyendo nel pensiero di Clarín la esperienza appassionatamente vissuta della creazione poetica, dalla quale scaturiva un apprezzamento sicuro del fatto artistico altrui, tentativo o realizzazione che fosse. Era dunque onesto e sincero quando inaspriva contro i maldestri o i giocolieri, per averla fatta anche lui l'esperienza del loro peccato, nella contaminazione di formule da far valere e valori d'arte da preservare. Essa è riconoscibile in quei racconti nei quali alla finezza della scrittura si accompagnano quasi sempre lo stridere dell'ironia, dei risentimenti, o irrompe il fastidio della goffagine o delle istanze veristiche, che erano nell'aria stessa che si respirava. A queste avrebbero pagato in loro obolo espiatorio egli stesso e Pereda, cioè i due poeti che fecero nascere le loro creazioni più leggiadre proprio da un humus carico dei sali corrosivi del naturalismo e del positivismo dominanti.

Lasciamo Clarín critico e letterato per tornare a Alas poeta. Come tale scrisse poco; un romanzo, che il tempo ha già isolato e va allontanando sempre più verso quella solitudine che è propria dei capolavori,

La Regenta; una ventina di novelle fra lunghe e brevi; opere di compiuta poesia. L'altro romanzo, rimasto incompiuto, *Su hijo único*, forse dovette scontentarlo per l'imbarazzante coesistenza di due moduli espressivi, l'ironico e il sentimentale. Non scrisse, come usava allora, opere in serie, cicli o complessi narrativi; glielo vietava la severa coscienza della gratuità occasionale della ispirazione. Non fu per questo motivo nè un romanziere di genio inventivo, nè un narratore di vena abbondante, episodica o descrittiva. Fu un poeta, e un poeta di pochi motivi, ma suoi. E suoi stilisticamente, siccome creati nel sacro chiuso di una ermetica originalità. Ciò spiega l'avversione che ebbe, in comune con Pereda, per la sua inclusione nel novero dei narratori di tipo naturalistico.

La tensione di un pensiero insonne, penetrante, conseguenziario, faceva di lui naturalmente un moralista e tale sarebbe rimasto anche nelle ore della sua creazione poetica, se a mediare il trapasso dal conosciuto e giudicato al sentire commosso non fosse intervenuta la misericorde pietas alasiana, fatta e alimentata di comprensione e di altissima spiritualità cristiana. Subentrava allora il canto: l'alta moralità di quelle pagine viveva solo nella ispirata sicurezza stilistica del narratore e nel vero della creazione stessa. Il grande romanzo e le grandi novelle sono per questo due aspetti complementari di un desolato brevuario mentale di poche voci — l'innesto di taluni spunti naturalistici era in fondo attecchito — grige conclusioni bastevoli a colorire un fondamentale stato d'animo, della durata di una privata esistenza, e breve, come fu quella di Alas; ma quel giudizio, tutto intimo e per nulla trascendentale, divenuto poesia, assunse nell'arte del grande scrittore l'aspetto mutevole e fuggente della vita stessa; donde la varietà dei tentativi, delle soluzioni che si cercò subito di escogitare per rinchiudere in una definizione sbrigativa la misteriosa realtà della poesia di Alas, definizione che lo stesso Alas, più modestamente e più nel vero, rinunziò sempre di tentare per la poesia altrui, contento di un vago, perplesso accenno a un... profumo... un alito.

* * *

M. Baquero Goyanes, il più acuto e fine degli studiosi di Alas, ha proposto di recente una interpretazione critica de *La Regenta*, imperniata su un motivo centrale, valevole anche per il secondo romanzo e le novelle; quello del rapporto costante fra intellettualismo e vitalismo. Molto al di là e molto più in alto della vera vicenda narrata — un adulterio — tema ottocentesco europeo per eccellenza — nella cornice artisticamente

stupenda di una cittadina di provincia, Vetusta, la Oviedo del tempo, il nostro critico afferma che « puede percibirse, como leit motiv suave, escondido, pero a la vez muy claro, la gran preocupación de Alas: el dualismo inteligencia — vida, resuelto a favor del segundo termino, de lo vital ». Inclinazione dell'animo, precisa poco dopo, consistente in una — « apasionada defensa de los valores vitales-esa vida sencilla de todos los dias —, frente a la que un excesivo intelectualismo se convertiría casi en una amenaza, en un grave peligro, — e nel connesso tono espressivo, caratterizzato — « por el predominio de la ternura, una sobria y contenida ternura, sin apenas retórica, capaz hoy-cuando tantas obras literarias del XIX han envejecido y apenas son ya recordadas ni leídas-de movilizar la atenta emoción de los más exigentes lectores ». L'interpretazione è tanto più interessante e persuasiva in quanto è per intero fondata sulla valutazione del più importante degli elementi propri dell'opera d'arte, quello stilistico tonale. Il gusto, per natura vibratile e smanioso di consensi aderenti all'opera dall'interno, tenta nelle altre arti analogie, somiglianze, risonanze, accarezzando l'effetto di ideali binomi, trinomi,... Alas, Bellini, Mendelssohn; Alas, Perugino, Donatello, e casi via immaginando per quel tanto di lecito concedibile al dilettevole gioco. Tutto ciò, nel caso nostro, potrebbe giovare per accertare in quale misura la potenza espressiva del poeta di *Berta*, di *Pipà*, e di altre mirabili creazioni, giunse a distruggere in sé due grandi suggestioni letterarie, la romantica e la naturalistica. Torniamo per tal via al principio del nostro ragionamento, volto a porre in risalto il valore funzionale, propiziatorio, che ebbe nel felice isolamento delle elevate capacità artistiche, e nella formazione di una non ampia bensì squisita riserva di motivi lirici, l'opposta attività del letterato, del critico, dell'uomo di scienza. Senza le bufere della mente e della coscienza dell'uomo non avremmo avuto i luminosi rasserenamenti e le calme melodiose della poesia alasiana. Romanticismo e naturalismo si esaurirono lentamente, come suscitatori di interesse artistico, nella lunga attività critica e letteraria di Clarín, fino a spegnersi nella coscienza di Alas poeta, riconosciuto oggi nella parte migliore delle sue creazioni, un classico.

Anche le Novelle sono un frutto dolce di seme amaro. *La Regenta*, opera d'arte vigorosa e sicura, è certamente anche una testimonianza storica, legata al suo tempo; le novelle no. Tralasciamo quelle di tendenza o di evidente valore letterario per ricordare soltanto quelle giustamente celebri. Sono, nella loro struttura fantastica, autobiografiche: quasi la confessione sfuggita di un segreto, che soltanto la dignità poetica in esse raggiunta, e in grado tanto rilevante, rese possibile di rivelare.

Autobiograficamente, come la grande poesia: un piccolo mondo di verità personali, di tacite predilezioni, di affetti nascosti, pensieri, impressioni, sensazioni, tenute lontano, in serbo, per sè; indicibili se non da lingua per se stessa mossa. Piccole storie di piccole creature, esseri umani, quasi tali, cose e animali. Esseri ignoti e originalissimi, ai quali è familiare il sapore del dolore, che ha anch'esso, a suo modo, la sua poca e povera dolcezza. Nonostante qualche traccia di obiettività realistica, la loro bellezza è nella livitazione poetica del dato crezzo. Curioso naturalismo, infatti, il suo: dove è più plastica l'immagine, più delicato e commosso ne è l'effetto. Alas non si sottrasse in questo a quel tanto che il suo gusto personale doveva a quello plurisecolare del suo popolo. Potenza e grazia: è una formula comoda per la intelligenza di tanta parte della pittura iberica, ed è valevole anche per le creazioni migliori dello scrittore asturiano. Quel sedimento ideale che il letterato di vaglia e lo spirito pensoso del moralista affermavano di non trovare nella tristezza che lasciavano nel lettore i migliori romanzi dell'epoca moderna, permane invece, bonario e cordiale, dopo la lettura di molte delle sue novelle, permeate, illuminate da un profondo senso cristiano della vita.

Pare possibile dunque ammettere che il sentimento cristiano gli schiuse la via della immagine e che Alas poeta conobbe e visse la essenza del cristianesimo più compiutamente di quanto non riuscì di poter fare al critico e al pensatore, la cui acutezza mentale era per altro accompagnata da un riflettere agitato e tempestoso, che lo avvicina per un verso, ma sia detto con estrema cautela e quasi timore, al Manzoni, del quale non ebbe per altro in pari misura il rigore logico. Lotte episodiche le sue, senza vittoria finale. E nobile figura manzoniana era egli stesso, nell'incomponibile contrasto di certezza e dubbio, vivente incarnazione di uno dei più meditati pensieri del grande lombardo, quello che dice: ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero.

Il segreto della personalità di questo grande scrittore ci pare dunque di doverla ricercare soprattutto nell'aspetto proprio della sua religiosità; dolente, sincera, ma sospesa fra l'accettazione integrale « di tutto » e la serena necessità di un « dove » credere. Forse fu nella pace silenziosa della creazione che quella religiosità, assecondata dalla fantasia, fu vissuta nella sua confortevole pienezza e libertà. Totalmente estraneo ai malsani estetismi, lontani e recenti, dai quali rifuggiva superbamente la sua proibita morale, Alas poetò da cristiano; cristiano nel cuore, se non poté esserlo per intero anche nella mente.

NOTA SUL PROBLEMA DEI GENERI LETTERARI

Il problema dei generi letterari è uno di quei problemi che quando sembrano ormai definitivamente risolti e superati ritornano nuovamente di fronte all'indagine filosofica. Questo è il segno che sotto la maniera erronea in cui esso veniva impostato si nascondeva una giusta esigenza. Quale?

La concezione romantico-idealistica dell'arte che considera la produzione estetica come creazione spontanea e incondizionata dell'artista si è trovata sempre di fronte al problema di vedere come questa creazione si inserisca tuttavia nel corso della storia. Ora, sotto la teoria dei generi letterari si nasconde appunto l'esigenza di considerare la opera d'arte nel suo legame ideale con le altre opere d'arte, di vederla cioè come un prodotto, almeno in un certo senso, « storico ». A questo riguardo mi sembra di particolare interesse la posizione di Mario Fubini il quale pur mantenendo ferma la negazione crociana dei generi intesi come entità fisse al di sopra delle singole opere d'arte e la tesi del carattere creativo-individuale della produzione estetica, avverte fortemente l'esigenza di considerare l'aspetto storico dell'opera d'arte, il modo in cui essa si inserisce nello svolgimento dell'attività umana e vede appunto nella teoria dei generi un modo, anche se erroneo, di volere soddisfare tale esigenza.

Nel giudizio critico che noi diamo su un'opera d'arte (egli ci dice) ci è necessaria la conoscenza delle altre opere di poesia, le quali potranno, per la somiglianza o la dissomiglianza con l'opera che ci sta davanti, suggerirci di essa una definizione appropriata; questa esperienza di altre opere d'arte ci giova « per una più compiuta e salda conoscenza del nuovo individuo poetico che si è a noi rivelato »¹. Teniamo presente (e meglio potremo rilevarlo attraverso l'esame ulteriore dello scritto del nostro autore) che qui si tratta del giudizio sulla bellezza di un'opera d'arte e non del contenuto o di altri elementi di natura comunque extraestetica. Questo punto è bene chiarirlo fin da principio perché l'equivoco nel quale facilmente si incorre quando si tratta di queste questioni sta nel non distinguere bene l'estetico

¹ V *Critica e Poesia*, Ed. Laterza, Bari, 1956, pagg. 144-5.

dall'extraestetico. E, infatti, che l'opera d'arte, in un modo o nell'altro, si ricollegli a una sua storia è una considerazione fin troppo ovvia, ma il problema è di vedere se è la sua bellezza che si inserisce e si ricollega a qualche suo precedente o se è il suo contenuto o comunque qualche cosa di extraestetico l'elemento che fa da tramite fra la produzione artistica e la storia. Ora molte volte si crede di avere risolto il problema col riconoscere che questo legame esiste ma su un piano che è fuori dall'arte vera e propria: mentre è evidente che a questo modo il problema (che era di vedere se esiste un carattere storico dell'arte in quanto arte) non è risolto ma semplicemente eluso.

Non c'è dubbio che il Fubini affronta il problema con la piena consapevolezza di quello che esso significhi; e quando parla di affinità fra diversi poeti, affinità che ci consente di accostarli l'uno all'altro e di raccogliere in classi le loro opere, egli intende riferirsi non ad una affinità di contenuti trattati o di mezzi esteriori usati ma di espressione, di affinità sul piano dell'arte vera e propria. Si intende però che questa affinità che ci consente l'accostamento e la classificazione, non esaurisce il tutto dell'opera d'arte la quale rimane comunque una individualità a sè stante. Oggetto della critica non è la classificazione dell'opera d'arte ma la individuazione del proprio di essa. Ma questa individuazione si compie attraverso alcune definizioni generiche: « l'individuo poetico — dice il nostro autore — traspare attraverso la trama delle definizioni generiche, che valgono a farcelo meglio conoscere »². Non si tratta della definizione generale nella quale entrano tutte le opere d'arte, e cioè la bellezza, ma di una particolare forma di bellezza nella quale entrano alcune opere e altre no, sì che si può parlare di classi e di legami ideali e proprio sul piano dei valori estetici veri e propri.

Ma in che modo sorge e si costituisce questo legame ideale fra diversi poeti, questa affinità per cui noi dall'opera dell'uno siamo richiamati a quella dell'altro e ci sentiamo di poterli accostare e di parlare di categorie e di classi là dove sembrerebbe più opportuno (dato il carattere creativo e spontaneo della poesia) parlare solo di individui e di produzioni singole? Ce lo chiarisce, tutto questo, il nostro autore in un modo che a mio avviso sembra il superamento se non l'abbandono addirittura della teoria romantico-idealistica dell'arte come creazione spontanea e incondizionata di una singola personalità. « Senza dubbio il poeta, nemmeno quello che si è chiamato

² V. Op. cit., pag. 146.

primitivo, non innalza il suo canto in un mondo vergine, nuovo, ignaro affatto di altre espressioni virtualmente o attualmente poetiche, se non di canti di altri poeti: ogni opera poetica ha dietro di sè una tradizione, come del resto il più semplice discorso di un qualsiasi parlante, e trova, al pari di ogni modesta parola, nella tradizione il suo sostegno, e, direi, il suo corpo. Perciò a questo passato si volge il poeta per cogliervi i modi più consoni a quanto gli sta in animo di dire: tra gli innumeri modi egli viene così facendo una scelta, ecc. »³.

Si tratta, come è esplicitamente detto, di espressioni virtualmente o attualmente poetiche, e il poeta sceglie fra di esse quelle che trova più consone a quanto gli sta in animo di dire. Si tratta, ciò vuol dire, di espressioni già di per sè belle e colte e riprese proprio in grazia della loro bellezza. Il poeta le trova consone a quanto gli sta in animo di dire. Già sono adatte ad esprimere quello stesso che lui vuole esprimere.

Qui sta l'innovazione veramente radicale. Per la concezione romantico-idealistica l'artista opera, sì, su di una realtà già esistente ma questa realtà, di qualunque natura essa sia, viene sempre abbassata dall'artista a semplice materia della sua creazione, che è qualche cosa di totalmente nuovo rispetto a ciò che la precede e che (ma solo apparentemente) sembra condizionarla. Allo stesso modo come un artista può, per formare un'immagine, servirsi della stessa creta con la quale un altro artista prima di lui aveva formato una sua immagine, ma nessuna importanza ha la forma che la creta aveva già assunto per opera dell'altro artista se ora quello che viene dopo la rifonde completamente e la riplasma in modo del tutto nuovo. Quella statua di creta dalla quale egli ha ricavato una nuova statua è diventata nelle sue mani una semplice materia che egli ha rielaborato poi in maniera del tutto originale: tanto valeva che egli si servisse di un pezzo di creta informe. E infatti si dice e si suole ripetere sempre da parte dei sguaiati di questa concezione che nessuna importanza ha per l'artista la natura dell'opera e delle opere alle quali egli attinge, e infatti come da un'opera bellissima un mediocre artista non riesce a ricavare nulla così da un'opera di nessun valore un vero artista ricava un'opera di pregio (osservazione esattissima ma che non dimostra in modo perentorio l'assunto, che cioè nessuna importanza abbia per chi produce un'opera d'arte tutto quello che altri hanno prodotto prima di lui e a cui egli nella sua opera si ispira).

In sostanza nella concezione romantico-idealistica il carattere sto-

³ V. Op. cit. pag. 158.

rico dell'arte, per quanto continuamente affermato, viene poi nel fatto negato in quanto l'addentellato con la storia si opera sempre su un piano che è al di fuori dell'arte vera e propria, e sulla creazione artistica i precedenti storici di qualunque natura essi siano non hanno la possibilità di agire in nessun modo, per cui tale creazione rimane qualche cosa di staccato dalla storia alla quale essa sembra inerire, e la produzione estetica è, sempre, come un ricominciare dal nulla, un atto assolutamente spontaneo e incondizionato che deriva solo da se stesso e, dal punto di vista dell'arte, si chiude in se stesso poichè esso non ha, a sua volta, la possibilità di operare su altri artisti e sollecitare altre produzioni estetiche. Qui invece si ammette esplicitamente e senza nessun equivoco che l'opera d'arte si inserisce (e proprio in quanto arte e non soltanto nei suoi elementi extraestetici) in un processo che è la storia stessa dell'arte, o diciamo meglio, delle espressioni estetiche. E il concetto di genere letterario, visto non nella forma erronea e falsa nella quale esso di solito viene formulato ma nella giusta esigenza che lo anima, sta a significare appunto questo carattere dell'arte di essere non una creazione del singolo individuo ma una produzione alla quale hanno collaborato tanti e tanti individui lungo tutto il corso della storia. Esso vuole indicare una delle forme (non la sola) di questa collaborazione che si svolge fra una molteplicità di individui che cercano di dare espressione a quegli stessi stati d'animo, a sentimenti se non identici, almeno legati da una profonda affinità. Per cui si può dire che anche l'arte ha la sua storia, e non l'arte nel suo contenuto e nella materia sulla quale opera (il che poi sarebbe nella concezione romantico-idealistica la stessa cosa), o nei mezzi estrinseci dei quali per le sue necessità pratiche essa si serve, o comunque per qualsiasi altro elemento di carattere sempre extraestetico che entri nelle sue produzioni, ma l'arte in quello che ha di proprio, come espressione estetica; in altri termini, c'è una storia della bellezza, delle forme belle che nascono le une dalle altre, arricchiscono quelle preesistenti di elementi nuovi, o le combinano in modo diverso, o le fanno scendere di pregio e decadere, una storia che ci consente di passare da un artista all'altro e sentire la affinità che li lega insieme, una certa continuità nella loro opera, e ci offre la possibilità di confrontare e valutare in modo rispettivo, se dall'opera dell'uno a quella dell'altro abbia avuto luogo un progresso o un regresso, di guardare infine questa bellezza come qualche cosa che nasce, cresce, si sviluppa e si arricchisce, decade e si svilisce, torna di nuovo a progredire e poi nuovamente a decadere: come tutte le produzioni dell'uomo.

Ma... non ci lasciamo prendere troppo la mano: continuando a

discorrere così rischierei di attribuire al Fubini un pensiero molto diverso da quello che è realmente il suo. Il nostro autore infatti ci avverte, e ripetutamente, che il genere, o, diciamo meglio, tutta quella ricchezza di espressioni che già esistono e alle quali un artista attinge, sono un niente se manca l'intuizione creatrice di un individuo che anche nel riprenderle imprime su di esse l'impronta, unica, della sua personalità poetica; per la qual cosa, quando si giudica e si prende a considerare un'opera d'arte, non si può mai partire da tutto ciò che di fatto esisteva prima dell'intuizione dell'artista, ma si deve prendere le mosse da questa intuizione di lui, senza della quale da tutto quel fardello non sarebbe venuto fuori niente che potesse avere un benchè minimo valore estetico. E tutti quei precedenti dell'opera d'arte, anche quando vengono in questa accolti e assimilati, e se ne riconosce subito in essa la presenza, acquistano ora un qualche cosa di nuovo per cui sono quelli sì ma con un tono che altrove non avevano e che è stato l'artista a sapere dare ad essi nel momento in cui li accoglieva e li faceva propri. Meno ancora poi quelle forme belle già esistenti potevano costituire una norma già fatta di bellezza da rispettare e da applicare, o comunque una indicazione obbligata per chi volesse fare dell'arte, e, come conseguenza di ciò, per chi dell'arte volesse giudicare.

Ma perchè, d'altra parte, questa preoccupazione? Tutto questo che ora ho detto contraddice forse quello che si era detto in precedenza per cui si dovrebbe concludere che o io ho frainteso il pensiero del Fubini o il Fubini stesso si contraddice?

Non mi sembra. Anche riguardo alla scienza noi diciamo che essa è opera della collaborazione di tutta una serie di individui, scienziati propriamente detti e non scienziati, che ognuno si vale di tutto quello che tanti altri uomini hanno fatto prima di lui; ma con questo forse veniamo a negare che anche con tutti quei precedenti già dati ed esistenti, se non nasce un Galileo Galilei non viene fuori nemmeno un briciolo di quelle che furono le sue scoperte? E nella vita politica? Se uno vi viene a descrivere tutte le forze già esistenti e delle quali Napoleone Bonaparte si valse nell'opera sua, viene con questo a negare la grandezza della sua personalità e a concludere che se al posto di Napoleone ci fossi stato io con quell'insieme di elementi già esistenti avrei potuto fare senz'altro quello stesso che fece lui? E così nel caso della produzione estetica la necessità di una forte personalità di artista non sta a significare che questa debba operare necessariamente dal nulla e attingere tutto da se stessa, e d'altra parte l'esistenza di una ricchezza di espressioni estetiche alle quali l'artista attinge

ge non significa una accettazione meccanica da parte di lui e una negazione della sua attività creativa. La libertà dell'artista significa libertà di accettare e di respingere a seconda che le forme già fatte rispondano o meno alle sue esigenze di espressione, libertà di modificare, di alterare, di combinare in modo diverso, e sempre ciò che giustifica il suo operato e il suo prodotto e il criterio per dare un giudizio su di esso e valutarlo non sta in tutto quello che esiste prima di lui (generi, forme ed espressioni già esistenti, ecc.), ma sta nelle esigenze espressive alle quali con esso si vuole soddisfare: se esso cioè, così come l'artista ce lo offre, risponde veramente alle esigenze che è chiamato a soddisfare.

GIOVANNI A. BIANCA

RASSEGNA DI STUDI DI FILOLOGIA CLASSICA

a cura di QUINTINO CATAUDELLA

PLUTARQUE, *Vies*, tome I, *Thésée - Romulus, Lycurgue - Numa*. Texte établi et traduit par R. FLACELIÈRE, E. CHAMBRY et M. JUNEUX (« Collection des Universités de France »), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1957, pp. LV-243 (di cui 12-46, 59-105, 120-166, 180-222 doppie).

Dei tre collaboratori di questo primo volume delle *Vite* di Plutarco, lo Juneaux si è incaricato dello studio dei manoscritti e della redazione dell'apparato critico, nonché della parte dell'introduzione generale dedicata alla tradizione manoscritta (per la scelta delle varianti e degli emendamenti sono però avvenuti frequenti scambi di idee tra lui e l'altro collaboratore, il Flacelière); la traduzione è del compianto Chambry, ma riveduta e rimaneggiata dal Flacelière, in armonia col testo stabilito dai due collaboratori; del Flacelière è la redazione delle altre parti dell'introduzione, delle « notizie » premesse a ciascuna vita, e delle note.

Da questa forma di collaborazione tra l'editore vero e proprio e il revisore della traduzione non sono venute delle novità rilevanti nella costituzione del testo; si è trattato per lo più di scegliere tra le varianti dei codici e tra le correzioni proposte dai critici, e la scelta, fatta in senso conservatore, è stata fatta, bisogna riconoscere, con saggio criterio. In un solo punto il testo della presente edizione presenta delle correzioni nuove, proposte da uno dei due editori, nel principio della *Vita di Numa*, 60 a, dove il passo risulta letto così: οἱ μὲν ὅλως ἂ ξι οὔσι μηδὲν Ἑλληνικῆς παιδεύσεως μετεῖναι, καθάπερ ἢ φύσει δυνατόν < ὄντα > καὶ αὐτάρκη γενέσθαι πρὸς ἀρετὴν, ἢ βελτίονι Πυθαγόρου βαρβάρῳ τινὶ τὴν τοῦ βασιλέως ἀποδοῦναι < δέον > παιδευσιν (le due aggiunte sono del Flacelière).

Certo, la sintassi del periodo, senza le due correzioni, non è molto perspicua, ma non si potrebbe considerarla intollerabile in uno scrittore come Plutarco; le due inserzioni tuttavia non eliminano del tutto le difficoltà, forse ne aggiungono altre, o ne aggravano qualcuna (senza dire che non è facile ammettere la caduta di due vocaboli, in due diversi punti, senza che ci sia una ragione che renda spiegabili, e quasi necessarie, le due cadute). Io perciò preferirei inserire ὄν dopo δυνατόν (e in questo caso la caduta si spiegherebbe per aplografia), e non ag-

giungerei altro, farei dipendere cioè — senza aggiungere δέον — dall'accusativo assoluto δυνατόν ὄν anche l'infinito ἀποδοῦναι, oltre che il γενέσθαι (dove καὶ significherebbe « anche »).

L'introduzione dà un'informazione precisa della biografia di Plutarco e delle varie questioni riguardanti la composizione e la pubblicazione e l'ordinamento delle *Vite*, e brevi cenni sul genere biografico anteriore a Plutarco (osservo a questo proposito che non è giusto parlare ancora, per es., di Satiro come di uno che per noi « non è più che un nome »; e poi, perchè nessun accenno a Cornelio Nepote?). Eccellenti le notizie premesse alle singole *Vite*: nelle quali si tratta anche della questione delle fonti, che tanto appassiona storici e filologi, ma si cerca anche — ciò che vogliamo rilevare con lode — la personalità di Plutarco, quale appare attraverso lo studio delle *Vite*, le sue idee, i suoi sentimenti, quel complesso di atteggiamenti, d'interessi d'arte e di pensiero, che dà all'opera di Plutarco il suo inconfondibile carattere.

ARCHILOQUE, *Fragments*. Texte établi par FRANÇOIS LASSERRE, traduit et commenté par ANDRÉ BONNARD (« Collection des Universités de France »), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1958; pp. XVII-105 (da 1 a 83 numerazione doppia).

Su questa edizione di Archiloco sono stati pronunciati, da parte di taluni critici, giudizi molto severi; si fanno rilevare specialmente certi difetti di metodo, consistenti nella tendenza a costruire su ipotesi e su dati puramente congetturali come se fossero dati sicuri, e a volere integrare e interpretare anche frammenti di poche lettere, e cucire insieme frammenti disparati, sulla base di discutibili ipotesi, e talvolta con scarsa preoccupazione delle difficoltà metriche. Questi rilievi non sono certo del tutto infondati: ma poichè « peccato confessato è mezzo perdonato », poichè cioè gli Autori si rendono ben conto del carattere provvisorio e, per dir così, lusorio, di talune delle loro costruzioni, ed è difficile non cadere, dinanzi a un'opera frammentaria e ricca di aporie come quella di Archiloco, nel *dulce periculum* delle ipotesi combinatrici, e talvolta fantasiose, nelle quali per altro cadono anche filologi di cui si loda giustamente la moderazione e la tendenza a non camminare che sul solido, mi sembra giusto non insistere troppo su questi aspetti dell'opera dei due filologi francesi, in considerazione del molto che di buono, anzi di ottimo, è in essa.

A partire dall'introduzione, i problemi biografici sono impostati con chiarezza, e le proposte di soluzione, sia che seguano ipotesi di

altri studiosi, sia che le correggano in qualche particolare, sono quasi sempre ben fondate e, spesso, persuasive. Mi permetto tuttavia di fare qualche osservazione. Per la cronologia di Archiloco il Bonnard, come gli altri biografi, si vale della testimonianza fornita dal fr. 15 Οὐ μοι τὰ Γύγω κτλ., dal quale risulterebbe provata la contemporaneità di Archiloco e di Gige. Ma il valore documentario del frammento è subordinato, più di quanto sembri a prima vista, alla sua interpretazione. Giacchè, se τὰ Γύγω si dovesse intendere, non come « le ricchezze di Gige », come per lo più si intende, ma come « la sorte di Gige », con riferimento al modo come egli divenne tiranno, (come tempo fa io proposi, anche sulla base di un confronto con un passo di Gregorio Nazianzeno, in cui τὰ Γύγω è inteso chiaramente in riferimento alla conquista della tirannide per mezzo dell'indivisibilità) è chiaro che in tal caso l'ἄκμῃ di Archiloco andrebbe abbassata del tempo necessario alla formazione della leggenda di Gige, probabilmente lo spazio, almeno, di una generazione. Non possiamo dire se nei versi precedenti quelli del fr. Archiloco accennasse all'episodio di Candaule (nè perciò possiamo dire se l'accento di Gregorio al particolare dell'anello sia aggiunta o sostituzione sua): ma a me pare sempre più probabile che τὰ Γύγω τοῦ πολυχρύσου difficilmente possa significare « le ricchezze di Gige ricco d'oro », per l'evidente inutilità dell'aggettivo, e che l'interpretazione τὰ Γύγω = « la sorte di Gige », cioè la conquista del potere da parte di Gige, dà al frammento una maggiore unità, venendo esso a dire che a lui (il poeta o Carone) non importa nulla della fortuna di Gige, che è giunto alla tirannide, nè gli fa invidia la tirannide, nè è per lui motivo di indignazione quello che fanno gli dei (θεῶν ἔργα, cioè « il favore degli dei », a cui si deve il diventare tiranni). Il frammento sarebbe anche, così inteso, una testimonianza dello scalpore che dovette fare nel mondo greco-lidio la conquista del potere da parte dello scudiero di Candaule, e della durevole eco che essa lasciò, nonchè dei commenti, dei desideri destati nel popolino dal fatto clamoroso, così da passare in proverbio.

Un altro punto mi sembra consentire anche una soluzione diversa da quella proposta dal B., e cioè quello riguardante la datazione dei carmi in cui Neobule è rappresentata come una vecchia puttana flaccida e rugosa, i quali presupporrebbero una Neobule giunta a vecchiezza, o per lo meno non più giovane: non potrebbe piuttosto, in tali carmi, la rappresentazione realistica della vecchiaia essere soltanto profetica, anche se data come attuale, secondo un tipo artistico che troviamo in tanti « canti a dispetto », degli epigrammi e di Orazio, rivolti contro l'amante che si rifiuta o che ha tradito?

Quanto all'argomento tratto dal frammento dell'eclissi (fr. 82), esso è legato all'interpretazione data in questo libro, secondo la quale a parlare sarebbe il padre di Archiloco che così consolerebbe la figlia della morte del marito, vittima di un naufragio: interpretazione che non ritengo accettabile, anche perchè l'esempio dell'eclissi potrebbe essere consolatore di disgrazie o fatti lontani da ciò che umanamente ci si può attendere (e tali non sono evidentemente nè la morte nè il naufragio), e perchè non converrebbe all'intenzione consolatoria per un lutto il tono quasi umoristico che il B. stesso vede nel frammento.

Il capitolo sulla poesia di Archiloco è una delle cose più felici e più penetranti che siano mai state scritte sull'argomento; la poesia di Archiloco e la personalità del poeta sono colte con finezza e profondità singolari, nei loro elementi spirituali e formali (il rifiuto del mitico, dell'eroico, del « narrativo ») e nella loro essenza umana di cui è materiata la ricostruzione dell'uomo, del cittadino, del poeta, con le sue passioni ardenti nell'odio e nell'amore, e la sua sconfinata libertà interiore, e la sua « modernità » superbamente anticipatrice. Qualche riserva farei tuttavia per quello che il B. dice del « rifiuto del narrativo »; sì, è, questo di Archiloco, un raccontare diverso da quello omerico, un raccontare « lirico », ma certo gli antichi, che leggevano un Archiloco più completo di quello che sopravvive nei tenui frammenti giunti fino a noi, dovettero probabilmente trovare predominante l'elemento narrativo, se considerarono Archiloco « imitatore e rivale di Omero ».

Le versioni sono generalmente assai belle e calzanti; qualche volta, tuttavia (e ciò non sfugge al traduttore) vi è della sforzata e dell'arditezza in certe interpretazioni (per es., quella del fr. 31) e in certi avvicinamenti (come quello dei fr. 89 e 90, che il B. considera da porre *presque à la suite l'un de l'autre*; osserverei che traducendo ἀσκὼν con *outré* non appar chiaro di che « otre » si tratti). Al fr. 123 τοῖς θεοῖς ἰθεὶα πάντα direi che sia da intendere, come anche ritiene possibile l'Editore, considerando ἰθεὶα πάντα come nominativi plurali neutri, e da tradurre « tutto è facile »; non escluderei per τυφλὰς ἐγγέλους di fr. 238 il significato osceno.

E per il testo? Dire che parecchie delle congetture del dotto Editore restano discutibili non significa disconoscere l'importanza della sua opera e l'interesse che, anche così, offrono le sagaci, solerti cure spese da lui senza risparmio nell'edizione di un'opera come questa, che forse non offriva migliori possibilità a un editore. Al fr. 120 ἐν δ' ἐπίσταμαι μέγα | τὸν κακῶς <σ'> ἔρδοντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς è forse lettura, criticamente, migliore del <μ'> ἔρδοντα di Pfeiffer: ma era necessario aggiungere il pronome personale?

En passant, nell'apparato del fr. 123 ὁδός deve essere corretto in ὁδός, e a p. 78 *Iobanches* deve essere corretto in *Iobacches*. E' da pensare che questa edizione di Archiloco, coi suoi pregi e coi suoi difetti, invoglierà altri a tentare di far meglio? Io credo li distoglierà, *deterrebit*, perchè è cosa assai difficile, e senza speranza, fare un'edizione dei frammenti di Archiloco, che non sia una semplice edizione diplomatica. Ma faccio la previsione convinto che non si avvererà (e non si è, infatti, avverata).

FLAVIUS JOSEPH, *Autobiographie*, texte établi e traduit par ANDRÉ PELLETIER (« Collection des Universités de France », Paris, Société d'édition « Les belles lettres »; 1959, pp. XXXVII-79 (di cui 1-69 numerazione doppia), con una cartina geografica.

Il testo accolto in questa edizione è di solito quello stabilito da Thackeray, il quale, nella sua edizione londinese (del 1926) — a differenza di quello che avevano fatto, nelle loro edizioni, Niese e Naber — dà la preferenza al gruppo di codici PRA (e cioè, Palatino, Parisino, Ambrosiano): non se ne allontana che poche volte, per conservare, più spesso di quanto abbia fatto Thackeray, le lezioni di R, che ha tutte le probabilità di risalire a buona fonte. Dell'una cosa e dell'altra — e d'essersi fondato soprattutto sull'edizione inglese, e d'essersene in qualche raro caso allontanato —, va data lode al nuovo Editore; effettivamente R si dimostra spesso più attendibile degli altri codici del gruppo. Senza dubbio — per rifarci all'esempio segnalato dall'Editore nella introduzione — la lezione di R a 244 ἀρπαγῇ μολύνειν τὰς χεῖρας per ἀρπαγῇ λαμβάνειν τὰς χώρας degli altri codici dà un senso migliore e più appropriato al tono del contesto: tuttavia non è provato con ciò che la lezione di R sia anche la lezione genuina (giacchè, mentre non si spiegherebbe come il chiarissimo e migliore μολύνεις τὰς χεῖρας possa essere diventato λαμβάνειν τὰς χώρας, potrebbe essere ipotesi plausibile che il modello di R abbia accentuato e colorito l'espressione originale λαμβάνειν τὰς χώρας, il cui significato non è lontano — seppure meno efficace — di quello che risulta dalla lezione di R). Tranne che non si voglia pensare a una variante d'autore, che avrebbe migliorato, con la lezione attestata in R la precedente, meno significativa lezione. Questo osservo anche per mostrare come sia difficile affermare che una lezione migliore sia anche la lezione originaria; certo, nel caso in esame la vicinanza di χώρας e χεῖρας consiglia una spiegazione paleografica dell'aporia, e questa spiegazione potrebbe tornare appunto

a favore della lezione di R — accolta anche nei lessici come la lezione genuina — quasi che la falsa lettura di χώρας invece dell'autentico χειρας abbia portato con sè la correzione di μολύνειν (forse anche inteso nel suo valore metaforico; ma μολύνειν non è ignoto al lessico di Giuseppe) in λαμβάνειν.

L'introduzione è eccellente per copia ed esattezza di informazione e completezza di documentazione bibliografica. La traduzione — scorrevole ed efficace e preoccupata dell'esattezza e della fedeltà più di quanto non fossero le precedenti traduzioni dell'operetta di Giuseppe — colma la lacuna della traduzione francese delle opere complete di Flavio Giuseppe, realizzata sotto la direzione di Th. Reinach, e che non comprese l'*Autobiografia*, la quale, nel disegno della collezione, doveva apparire insieme con la *Guerra Giudaica*. Comodi indici, dei nomi propri e geografici, accrescono pregio al già pregevole volume, che contribuirà, ne siamo certi, alla migliore conoscenza dell'interessante opera dello storico giudeo.

PHOTIUS, *Bibliothèque*, tome I, texte établi et traduit par RENÉ HENRY (« Collection Byzantine »), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1959; pp. LIII-202 (di cui 1-191 numerazione doppia).

Dopo l'edizione curata da Bekker (1824-25) — la sola veramente critica, chè tale non si poteva dire l'*editio princeps* di Hoeschel (1601) — nessun'altra edizione era stata fatta dell'opera del famoso patriarca (chè l'edizione del Migne è, come è noto, una semplice riedizione del Bekker con in più gli errori di stampa). Ed è passato, da allora, quasi un secolo e mezzo; è naturale che si sentisse il bisogno di una nuova edizione, la quale tenesse conto del lavoro compiuto dalla critica in questo periodo — ed è stato fatto un lavoro proficuo, basti pensare ai contributi fondamentali, del Martini e del Severyns, sul testo della *Biblioteca* — e si attenesse a principii più severi, utilizzando meglio la tradizione manoscritta. Non che l'edizione del Bekker avesse gravi difetti, si farebbe torto all'insigne filologo se non si riconoscessero i meriti, che non sono pochi nè piccoli, della sua edizione; ma difetti ne aveva, dovuti in parte anche al fatto che dei due rami della tradizione (il Marcianus gr. 440 [A], e il Marcianus gr. 451 [M]), egli conobbe il secondo solo in copie molto tardive. I tempi erano maturi perchè una nuova edizione vedesse la luce, e colmasse una lacuna da lungo tempo avvertita.

L'edizione che ora esce, di René Henry, è frutto di più di venti

anni di ricerche e di studi pazienti e tenaci, ed è stata suggerita e confortata dall'assiduo incoraggiamento e dal consiglio del suo Maestro, il Severyns, uno studioso che al problema della tradizione della *Biblioteca* ha dedicato uno studio fondamentale, che getta luce su un punto sintomatico di essa. Una volta accertata la maggiore (è di un secolo posteriore all'autore) anzianità e attendibilità di A, il compito del nuovo editore era di attenersi più fedelmente e più attentamente alla sua testimonianza, e di utilizzare direttamente, come seconda fonte, M, che nè Hoeschel nè Bekker avevano conosciuto se non in copie di bassa epoca. L'uno e l'altro compito lo Henry ha assolto con consumata perizia e acribia, dando continua prova di chiarezza e di giudizio (due volte soltanto, ma praticamente una volta soltanto, egli è intervenuto con una sua congettura, che mi sembra accettabile): egli ha dato così quell'edizione di Fozio che ci si poteva attendere da una impareggiabile conoscenza dell'opera foziana, unita a un sicuro possesso del metodo, quale è quella dello Henry.

L'apparato critico, dato anche lo stato non complicato della tradizione, è molto semplice, limitato a quanto basta per dar conto delle lezioni adottate. La traduzione accoppia il pregio della fedeltà a quello della chiarezza, disposta, se mai, a sacrificare la lettera, ma non a snaturare il pensiero. L'introduzione fornisce le notizie essenziali riguardanti la vita e l'ambiente culturale, nonchè le opere di Fozio, e affronta con mano leggera ma senza danno della completezza, i problemi più importanti, riguardanti l'una e le altre (specialmente quelle di interesse letterario e filologico) e in particolare la *Biblioteca*, e proponendo per essi, quando ciò era possibile, soluzioni giudiziose e persuasive. Attraverso queste viene a delinearsi un ritratto attendibile dell'erudito e dello scrittore, nonchè dell'uomo, che appare onesto e degno di fede e dotato di probità intellettuale.

Una domanda che ogni lettore della *Biblioteca* si pone è di sapere se la struttura interna di quest'opera, se l'ordine in cui si susseguono i vari libri che vengono « recensiti », rispecchi un criterio prestabilito (e mi pare che tale criterio ci sfugga; oppure potrebbe ammettersi che i libri venivano letti e recensiti nella disposizione in cui si trovavano nella biblioteca — che ora sappiamo essere stata quella di Bagdad —, nella quale lavorava il dotto patriarca); e un'altra è di conoscere la ragione della maggiore o minore estensione data, nelle recensioni, ai libri esaminati (è chiaro che la ragione era il maggiore o minore interesse — che non coincide con l'importanza — che essi avevano per lui: ciò spiega perchè Erodoto sia riassunto in meno di una pagina e Ctesia in quarantadue).

Le note complementari sono utilissime, pur nella loro brevità; la bibliografia, si può dire, esauriente. Ci auguriamo che non tardi la pubblicazione del secondo volume; l'opera, oltre tutto, fornirà agli studiosi un campo fertilissimo per ricerche e approfondimenti ulteriori; la base per questi lavori è, ora, più che salda.

SALOUSTIOS, *Des dieux et du monde*, texte établi et traduit par GABRIEL ROCHEFORT (« Collection des Universités de France »), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1960; pp. LI-59 (di cui 1-25 numerazione doppia).

Mancava ancora in Francia un'edizione critica della famosa ope-
retta di Sallustio filosofo; c'erano, sì, delle ottime traduzioni, anche molto recenti, non c'era un lavoro che contenesse insieme il testo e la traduzione e un adeguato commento. Il R. ha voluto colmare questa lacuna della scienza francese, chè del resto l'ultima edizione scientifica, quella curata da Nock — con ampi prolegomeni, traduzione e note esplicative — era abbastanza aggiornata (è del 1926) per appagare le esigenze degli studiosi e di ogni sorta di lettori. Comunque, sia la ben-
venuta anche questa edizione, alla quale lo studioso francese ha dedi-
cato le più attente e sagaci cure.

L'edizione di un testo come quello dello scritto sallustiano non offre problemi gravi all'editore; essa si fonda su un unico codice, l'Ambrosiano (A), scoperto dal nostro Muccio, nè molto si ricava, praticamente, dall'esame, qui fatto dal R., delle due copie di esso (B e V). Si tratta di correggere, dove è necessario, gli errori della tradizione manoscritta, e, nel far ciò, scegliere tra le varie correzioni proposte, o proporre nuove correzioni. Credo che il R. abbia fatto bene a non accogliere correzioni con la facilità con cui ne aveva accolte il Nock, e a mantenersi, in tali punti, più vicino al testo manoscritto: ma, d'altra parte, quando gli si offre la possibilità di una correzione, egli è molto pronto a proporla e a introdurla nel testo. Sono una decina i punti in cui il presente Editore propone sue correzioni, espunge o supplisce: e quasi sempre mi sembra che ciò faccia senza necessità. Così per es., perchè a IV, 10 correggere $\lambda\alpha\rho\epsilon\iota\alpha$ o $\lambda\alpha\rho\epsilon\iota\alpha\iota$ dei codd. in $\lambda\alpha\rho\acute{\alpha}\iota\alpha$? (meglio, se mai, $\lambda\acute{\alpha}\rho\alpha\iota\alpha$ [τά]. A IX, 5, 10 $\epsilon\upsilon\tau\epsilon\kappa\nu\acute{\iota}\alpha$ è ottima correzione, dal punto di vista paleografico, di $\epsilon\upsilon\gamma\acute{\epsilon}\nu\epsilon\iota\alpha$ dei codd., ma, se anche il significato qui richiesto è quello di «abondance de leur géniture», esso può essere dato bene anche da $\epsilon\upsilon\gamma\acute{\epsilon}\nu\epsilon\iota\alpha$, considerato il valore del composto $\epsilon\upsilon$ -, per es. in $\epsilon\upsilon\alpha\nu\delta\rho\acute{\alpha}\iota\alpha$.

L'introduzione è bene informata, come anche le note complementari, l'una e le altre rispecchianti una molto buona conoscenza della letteratura neoplatonica e della cristiana.

PLUTARCO, *Vita dei Gracchi*, Introduzione e commento di Ernesto Valgiglio (« I classici greci », Collana diretta da Gennaro Perrotta), Signorelli, Roma, 1957; pp. 180; prezzo Lire 800.

L'edizione, preceduta da un'ampia, bene informata introduzione, nella quale le due figure, di Tiberio e di Caio Gracco, sono presentate con viva efficacia, e inquadrare nel loro ambiente storico, ed è studiato brevemente il problema delle fonti di Plutarco per la biografia dei Gracchi (certamente vario materiale, e forse, precisamente, una fonte primaria da cui derivano la tradizione latina e Plutarco), contiene la *Vita di Tiberio e Caio Gracco*. Per il testo è stata seguita l'edizione teubneriana curata da Lindskog e Ziegler, e sono state tenute presenti le antiche edizioni di Doehner, di Sintenis e di Underhill, nonchè la più recente edizione curata da Perrin per la Loeb Classical Library. Delle divergenze dal testo seguito è data ragione nel commento.

Si tratta di un'edizione destinata, soprattutto, alla scuola, e forse alla scuola universitaria come testo di storia; perciò nessun apparato critico è aggiunto al testo, nè, di regola, sono fatte discussioni di critica testuale. Ciò non toglie che il lavoro del Valgiglio abbia un solido fondamento scientifico, come appare specialmente dal commento, che facilita, sì, l'interpretazione del testo, pur senza favorire la pigrizia dell'alunno dandogli la traduzione bell'e fatta, ma soprattutto è intesa a illustrare le circostanze storiche, la psicologia dei personaggi e della folla, e a mettere in luce opportunamente tutte le sfumature del testo per una comprensione più piena e adeguata di esso. Per questo, possiamo considerare questa edizione come un bellissimo esempio del genere; e ce ne compiacciamo con l'egregio Autore, che ha fatto opera personale e ha saputo combinare le esigenze della scienza e le esigenze dell'insegnamento, seguendo la via più difficile per un commentatore di testi classici, quella cioè di un nuovo esame diretto e personale, del testo, senza sfuggire alle difficoltà che esso presenta e rendendone viva e quasi attuale l'interpretazione, anzichè la via più facile, seguita dai più, e che consiste nel lavorare di forbici.

SIR JOHN L. MYRES, *Homer and his critics*. Edited by DOROTHEA GRAY; Routledge and Kegan Paul LTD., London, 1958; pp. XII-302, con 8 tavole; prezzo 30 s. net.

La prima metà del presente volume è costituita da conferenza tenute dall'insigne archeologo e storico in varie università inglesi, le quali non furono pubblicate, e da recensioni, la cui sostanza è qui incorporata, e da uno studio sull'arte omerica, pubblicato sull'*Annual of the British School of Athens*, del 1950. I capitoli che compongono il volume hanno i seguenti titoli: *Homeric criticism, the means and the end*; *Homer and the critics in antiquity*; *From the geste de Troie to Bentley*; *Poet and Painter*; *Friedrich August Wolf*; *Gladstone's view of Homer*; *The epic of the spade, Heinrich Schliemann*; *The epic of spade, the homeric world*; *Ulrich von Wilamowitz*. Appare anche dalla semplice indicazione dei titoli che l'Autore non ha inteso tanto dare una sistematica storia della critica omerica, quanto mostrare il contributo dato in ogni secolo dagli studiosi — archeologi, storici, filologi — all'impostazione e all'approfondimento delle questioni.

Perciò è fuori luogo rilevare le eventuali lacune, che in realtà non mancano: molti nomi di omeristi, ai loro tempi anche famosi, non sono nemmeno ricordati in questo libro, nè forse è un male: in gran parte non erano immeritevoli di questa sorte. Ma vogliamo, noi italiani, rilevare con soddisfazione la larga parte data alle teorie del nostro Vico, e il ricordo fatto della polemica insorta fra due nostri insigni studiosi di Omero, il Fraccaroli e il De Sanctis.

Morto, nel 1954, il Myres, che non aveva avuto il tempo di rivedere e approntare per la stampa le sue « letture », ebbe l'incarico di curarne l'edizione Dorothea Gray, una valorosa studiosa, la quale affrontò quello che essa stessa chiama l'« insidious peril of devout editorship », assolvendolo in modo encomiabile, da ogni punto di vista. Essa ha modificato il testo del Myres, nei punti in cui sapeva che l'apporto di nuovo materiale aveva indotto l'autore a cambiare parere, e omesso certe conclusioni non più ammissibili allo stato attuale degli studi; ha aggiunto delle note a piè di pagina, e, soprattutto, due capitoli (*John Linton Myres*, e *The last decade*), che non sono certo la cosa meno interessante di questo libro tanto interessante. Naturalmente non si è mancato, specialmente in quest'ultimo capitolo, di dare l'adeguato svolgimento alla trattazione delle questioni nascenti dal deciframento delle tavolette micenee in lineare B.

Certo, per mezzo dell'esposizione della storia — lunga e complicata — degli studi omerici, se si è potuto seguire, nel corso degli anni,

il cambiamento dei punti di vista, degli obiettivi e dei metodi, e si è trovato nel *touchstone of great literature, as of all great* un mezzo di controllo e di indagine capace di dar coerenza ai vari aspetti degli studi, non si è giunti tuttavia solitamente a nulla di definitivo e di sicuramente accertato. Nè poteva essere altrimenti; giacchè tutto è soggetto a revisione, e nell'albero della scienza, come dice l'A., οἷη περ φύλλων γενεῇ, τολίη δὲ καὶ ἀνδρῶν. « Esso produce il suo frutto ogni mese », dice l'Autore; io direi « ogni giorno ».

B. A. VAN GRONINGEN, *La composition littéraire archaïque grecque* (« Verhandelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. letterkunde », nieuwe reeks, deel LXV, no. 2), Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1958; pp. 394; prezzo f. 35.

Non è, questo, un genere di ricerche che consenta conclusioni di carattere generale, o, comunque, risultati che si possano estendere a tutta un'epoca, senza pericolo di oscurare l'apporto delle caratteristiche individuali, nella considerazione unitaria degli aspetti comuni, imputabili all'epoca, e perciò apprezzabili come caratteristiche di essa. Ma anche quando dovesse ammettersi la legittimità e la capacità di risultati di tali ricerche, condizione di esse è pur sempre la completezza sistematica di esse, e invece il dottissimo Autore in questo grosso volume ha trascurato, e di proposito, nello studio dei « procedimenti e delle realizzazioni » della composizione arcaica greca, l'epica omerica e la prosa erodotea, quanto dire le due opere, al riguardo, più significative e importanti. E' vero, a comprendere nell'indagine queste due produzioni ci sarebbe voluto un altro volume, ma ciò non toglie che il presente lavoro risulti manchevole, anzi è la stessa maestrevolezza con cui sono condotte le indagini e le analisi presentate, a farci sentire tale mancanza di completezza.

Sono dunque, effettivamente, dei capitoli monografici che hanno per argomento la narrazione epica (il canto di Demodoco, i grandi inni omerici), lo Scudo di Eracle, la poesia elegiaca, Teognide, la poesia monodica, la poesia corale, Empedocle, i Presocratici, la *Teogonia* di Esiodo; le *Opere e i giorni*, l'Inno omerico ad Apollo, gli epinici di Pindaro. Queste analisi, che costituiscono la seconda parte del volume, sono precedute da un'ampia trattazione di carattere teorico, riguardante « i procedimenti » (e cioè, la giustapposizione, il raccordo, l'interroga-

zione, l'esordio, l'epilogo, la ripetizione, ecc.); vi sono due conclusioni, una al termine di questa parte teorica, e una al termine della seconda.

Naturalmente, l'esame non si limita alla constatazione dei fenomeni formali, ma investe spesso problemi critici gravissimi, di autenticità, sia dell'opera intera che delle sue parti; ed è interessante rilevare come più di una volta la considerazione di tali fenomeni, fatta con la finezza di gusto e il buon senso di cui dà prova frequente l'Autore, consenta la costituzione di una base sufficientemente obiettiva perchè i risultati che ne discendono appaiano probabili e comunque interessanti.

Molto modestamente l'A. dice del suo libro che esso « non è nè un lavoro di psicologia nè di critica letteraria nel senso profondo ed estetico del termine, ma è il lavoro di un ellenista che ha trovati, disseminati in scritti altrui, un gran numero di osservazioni preziose, e che ha fatto, a sua volta, alcune osservazioni che non gli sembrano prive di interesse... ». Il suo è ben di più: è il lavoro di un filologo, che è anche buon intenditore di poesia, il quale sa guardare all'opera poetica come a un organismo vivente, che è suscettibile di accrescimento (sebbene, non essendo facile stabilire sempre se un'aggiunta è dovuta all'autore stesso o ad altri, la nuova valutazione, che potremmo dire dinamica, è senza effetti pratici), e ha ripensato, forte di una lodevole informazione bibliografica, i problemi, portando alla loro soluzione il contributo della sua dottrina, della sua intelligenza, e — ciò che non guasta — del suo buon senso. Può sorprendere che egli accenni al suo lavoro, sia pure in forma negativa, come ad un lavoro di psicologia, ma così facendo egli ha messo l'accento su quello che mi sembra la nota originale del suo far critica.

Il Groningen infatti, (che peraltro è anche informato delle teorie estetiche più moderne) non giudica dell'opera d'arte astraendo dalla personalità dell'autore, ma cerca di ricostruire, per quanto è possibile, le condizioni « psicologiche » di esso nel momento di comporre quel dato componimento poetico o quella data opera, di immaginare (chè di solito non si può fare altro che immaginare) il complesso di emozioni di sentimenti di reazioni da cui nacque quel componimento o quell'opera. Tale metodo — da giudicare, più che nel principio teorico, nei suoi pratici risultati — egli applica specialmente al grosso e annoso problema dell'« unità » degli epinici pindarici, per il quale esso può costituire un buon mezzo di controllo al metodo storico, che vede nel mito una funzione paradigmatica o allusiva a circostanze della vita del dedicatario dell'ode, e al metodo simbolistico di più recenti esperienze critiche. E i risultati non si può negare che siano rilevanti, e che il ragionare dell'insigne studioso sia spesso persuasivo. Ma c'è da farsi

una domanda (e il G. se l'è fatta): non si rischia di cadere in un circolo vizioso, quando ci si serve dell'opera del poeta (chè raramente abbiamo altri mezzi) per ricostituire le sue disposizioni di spirito nell'atto di creare quella data composizione, e, d'altra parte, di queste ricostituite disposizioni di spirito per interpretare e valutare quella composizione? Senza dire che anche per questo problema è da lamentare che l'esame sia stato fatto in via sintomatica, limitatamente ad alcune odi, sicchè le conclusioni (tra le altre, questa, che Pindaro non cercasse di proposito di dare unità alle sue odi) non possono non apparire parziali e provvisorie.

L'Autore, l'ho già detto, è bene informato della bibliografia, e non fa sfoggio di essa, ma sceglie giudiziosamente, e riconosce le lacune di essa. Per ciò che riguarda la bibliografia pindarica — specialmente quella relativa al problema dell'unità dell'epinicio — vorrei segnalare all'illustre studioso due lavori italiani che probabilmente gli sono sfuggiti: il capitolo di uno che non faceva l'ellenista di professione, E. G. Parodi (nei suoi *Poeti antichi e moderni*), e i prolegomeni alla sua traduzione di Pindaro di un sapiente ellenista, G. Fraccaroli: avrebbe visto, se avesse avuto presente questo « classico » lavoro, che parecchie delle valutazioni che portano il nome di altri, risalgono a lui, al Fraccaroli. Eppure c'è nel metodo critico del Groningen, qualche cosa che ricorda lo studioso italiano; e il suo libro è di quelli che nessuno legge invano, senza trarne cioè profitto di suggestioni e nutrimento di idee.

Romans grecs et latins, textes présentés, traduits et annotés par PIERRE GRIMAL (« Bibliothèque de la Pléiade »), Paris, Librairie Gallimard, 1958; pp. XXII-1528.

I romanzi tradotti sono quelli di Petronio, Apuleio, Caritone di Afrodisia, Eliodoro, Longo, Achille Tazio, Filostrato (*Vita di Apollonio di Tiana*), Luciano (*Storia vera*), Pseudo-Cipriano (*Confessione*). E' dunque una scelta tra i romanzi greco-latini, non un *corpus* di essi; e allora verrebbe fatto di chiedersi se non sarebbe stato opportuno, invece, includere anche Antonio Diogene, Giamblico, la *Storia di Apollonio di Tiro*, Senofonte Efesio, e il *Lucio o l'asino* di Luciano, ed estendere i limiti cronologici della scelta fino a comprendervi i romanzi bizantini, e — in più larga misura di quanto sia stato fatto qui — i cristiani. L'A. prevedeva l'osservazione solo nei riguardi di Senofonte Efesio, e ad essa risponde in anticipo mettendo innanzi il fatto che questo romanzo sarebbe un riassunto dell'opera originale: ora, quand'anche fosse

così (e la cosa non si può affermarla tanto recisamente), il romanzo di Abrocome e Anzia non è perciò meno interessante, pur nella sua scheletricità « telegrafica ».

L'idea di raccogliere in un volume maneggevole, nonostante la mole non indifferente, i principali romanzi antichi, tradotti e presentati da sobrie notizie introduttive, è senz'altro delle più felici (essa viene a mettere alla portata di tutti degli scritti che, senza essere dei capolavori, sono tuttavia molto interessanti, e per parecchie ragioni, ed è un male che anche tra le persone colte ci siano molti che ne ignorano l'esistenza): e non può che essere pienamente lodata da chi, come me, si è fatto iniziatore di una simile impresa, e ne ha curato direttamente la realizzazione con un volume (pubblicato dalla « Sansoni ») che ha visto la luce quasi contemporaneamente a questo, che qui si recensisce.

L'introduzione è, almeno nella forma, divulgativa, nel senso che nel trattare delle varie questioni non è data una completa documentazione erudita, ma non così divulgativa che non vi si affaccino vedute nuove e ipotesi personali. La questione capitale è, naturalmente, quella dell'origine del romanzo; l'A. respinge, com'è naturale, la tesi del Rohde, e non solo per la difficoltà cronologica, ma anche perchè tutti gli elementi costitutivi del romanzo greco vede in vari generi letterari che si erano succeduti nella letteratura greca anteriormente alla Neosofistica; trova il « ruolo » della Sofistica nell'aver dato prestigio letterario a un genere popolare; considera Erodoto padre del romanzo, oltre che della storia; inventori del genere romanzesco considera i narratori ambulanti; trova importante sul romanzo greco l'influsso della filosofia di Platone. Sono indubbiamente idee rispettabili, che si possono accettare e non accettare, ma alle quali difficilmente potremmo opporre altro che delle altre idee, delle altre ipotesi. Si potrebbe opporre cioè che, in fondo, il problema delle origini del romanzo greco si riduce alla ricerca delle cause, delle ragioni, che favorirono il sorgere di una letteratura di pura invenzione (chè prima del romanzo letteratura d'invenzione non c'è che nella favola esopica — la commedia dovendo il suo carattere d'invenzione alle stesse ragioni a cui lo deve il romanzo —); e queste condizioni io vedrei nell'uso delle scuole di declamazione coi suoi *exempla ficta*, e quest'uso è di secoli anteriore alla Neosofistica! Ben più che Erodoto, io considererei padre del romanzo Omero, l'Omero dell'*Odissea*; nelle *Storie* di Erodoto sono introdotte delle « novelle », ma in nessun modo ciò consente di vedere nella sua opera qualche cosa che somigli a un romanzo, le novelle stesse essendo accolte come tradizioni e non come invenzioni dello storico o d'altri. E quanto all'influsso platonico, io non vedo come si possa dire che il « mito » di Amore e Psiche

sia « direttamente ispirato dal *Fedro* di Platone » (anche ammessa l'interpretazione simbolistica di esso: ma su tutto ciò preferisco rimandare al grosso volume dello Swahn e alla mia *Novella greca*, p. 162 sgg.), nè il ruolo dell'amore nel romanzo greco può essere inteso nel senso che il carattere di purezza e perfino di castità di esso risenta della concezione platonica dell'amore, giacchè ciò che trionfa alla fine nei romanzi greci non è la purezza ma la fedeltà (e anche questa non è così piena che non possa subire, qualche volta, delle deroghe). Il problema cronologico è trattato, nelle singole notizie premesse a ciascun romanzo, con giustezza di vedute e buona informazione; riguardo alla cronologia del romanzo di Achille Tazio, complicata, com'è noto, dalla trasposizione di testo presentata dal papiro ossirinchna pubblicato da Vogliano e dalla data piuttosto antica di esso, l'A. è d'avviso che la composizione del romanzo si debba distribuire in due tempi almeno, nel senso che a un primo nucleo, che si può far risalire al II secolo della nostra era, si sia aggiunto un secondo apporto (l'opera, forse di Achille), e che il nostro testo rappresenterebbe la sintesi dei due elementi. Veramente la trasposizione riscontrata nel papiro può essere imputata a semplice accidente della trasmissione; e quanto al resto, può essere ammesso uno stato fluido del testo (come pensa Colonna), che rendeva possibile l'interpolazione di parti anche notevoli (come ho supposto io, per altre ragioni).

La traduzione, condotta sulle più recenti edizioni critiche, è chiara e di piacevole lettura; ed è oltre tutto, ammirevole come un uomo abbia potuto compiere da solo una così vasta fatica, e abbia saputo compierla così bene.

JACQUE PERRET, *Virgile* (« Écrivains de toujours », Collection Microsme, 47), Aux éditions du Seuil, 1959; pp. 189, con numerose tavole e illustrazioni.

Il volumetto ha le medesime caratteristiche, tipografiche e di struttura interna, dell'altro volumetto da me recensito in questa medesima rassegna, l'*Orazio* di P. Grimal. E', cioè, un'agile e originale — nulla che sappia di luogo comune, di tradizione scolastica! — presentazione dell'uomo e delle sue opere, visti, l'uno e le altre, nel loro ambiente storico e spirituale, il tutto reso vivo e attuale da illustrazioni scelte con gusto felice, da documenti antichi (riproduzioni di codici, di edizioni antiche, mosaici, ecc.) ed evocazioni paesistiche moderne (Mantova, il Mincio, Cuma; silografie e illustrazioni di pittori moderni, la stazione ferroviaria del paesino che ha il nome di Virgilio: tuttavia, era proprio

il caso di mettere anche la *réclame* di certe mutandine elastiche, solo perchè chiamate, e chi sa perchè, *Enea*?).

L'A., che è soprattutto uno storico, è scettico nei riguardi della autenticità dell'*Appendix Vergiliana* (un'opinione che va rispettata, anche se se ne dissenta), e perciò, nel ricostruire la biografia di Virgilio giovane, fa del tutto a meno di questa fonte di notizie; anche ritiene che l'insegnamento epicureo non abbia lasciato tracce apprezzabili nelle opere di questo periodo, e tanto meno nell'opera maggiore. Mette in rilievo l'elemento politico delle opere virgiliane (« a leggerle bene, tutte le opere, a partire dalle *Georgiche*, forse anche dalle *Bucoliche*. sono delle opere politiche », p. 9 sg.), e trova il motivo e il significato vero di esse nell'idea di un'integrazione delle terre d'Italia, così che formino una patria nel senso moderno, uno stato romano, e insieme italiano, rurale e cittadino. Definisce le *Bucoliche* « il poema del miracolo » (« l'integrazione della politica nelle prospettive di un rinnovamento cosmico e di una restaurazione spirituale sono uno dei tratti più caratteristici del pensiero virgiliano », p. 55), le *Georgiche* « le poème des patiences »; intitola il capitolo sull'*Eneide* « le royaume de Dieu ». In queste intitolazioni è definita quella che all'A. sembra essere l'essenza e il significato ultimo delle tre opere; e in particolare colpiscono giudizi come questi: « Les *Bucoliques* sont le poème des heures pathétiques. Essentiellement, le poème de midi, l'heure où Pan opère ses prestiges... Imagine-t-on les pièces II, III, V, VI, VII autrement que sous un étincelant soleil avec des essaims blonds de mots?... La nuit en est absente, absents aussi les astres. Pas de saisons, mais un intemporel été, une nature de merveilles mêlant tous fruits et toutes fleurs. Dès le prologue, tout au contraire, les *Georgiques* vivent à un autre rythme: évocation du ciel nocturne, calme souverain de ses révolutions, retours périodiques, fêtes, travaux, réalité de toute la campagne. Oui, il y a bien deux manières d'attendre l'absolu: comme un archer, d'un trait vertical ou élevant dans ses bras la totalité du monde embrassé » (p. 67). E per l'*Eneide* « L'*Énéide* n'est pas une belle histoire, c'est un miroir du destin romain, une invitation à rêver sur les principaux thèmes et motif du destin romain, pourvu qu'en « motif » on sentît présente une vertu d'efficace, pourvu qu'on entendît « thème » au sens où l'on parle de thèmes astrologiques, comme d'événements ou configurations qui influenceront sur tout un discours ultérieur ». E: « de même que Tityre est bien un berger mais est aussi le poète, de même Enée pourrait être à la fois lui-même et Auguste... » (p. 107); e ancora: « l'impression de luminosité continue, d'éternité, de sérénité dynamique qui émane de l'*Énéide* provient de là », cioè dalla convinzione che nella pace stabilita da Augu-

sto sia da vedere un coronamento, almeno provvisorio, di tutta la storia anteriore (p. 117).

I brani scelti, e dati in traduzione, delle tre opere virgiliane, sono scelti e tradotti ottimamente; solo, si sarebbe voluto che la scelta fosse stata più ricca. In fine del volume, un capitolo sull'arte di tradurre i poeti, che prende occasione dalla traduzione di P. Valéry, delle *Bucoliche*, in alessandrini non rimati, contiene delle considerazioni estetiche, valevoli per tutte le lingue, e non solo per la lingua francese (si pensa, naturalmente, alle traduzioni da poeti greci e latini, di Quasimodo).

Conclude il riuscitissimo lavoro una sobria — molto sobria! — bibliografia, limitata esclusivamente a studi in lingua francese.

El descubrimiento del amor en Grecia, par MANUEL F. GALIANO, José S. LASSO DE LA VEGA, FRANCISCO R. ADRADOS, Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1959; pp. 233, con 12 tavole fuori testo.

Sono sei conferenze — due per ciascuno degli illustri Autori — tenute nell'agosto del 1955 nell'Università internazionale di Verano di Santander: al testo di esse è stata aggiunta la documentazione delle citazioni e dei rinvii bibliografici.

Il primo, Manuel Galiano, tratta nelle sue due conferenze, di Saffo e dell'amore saffico, e dell'amore ellenistico. Nella prima, il dottissimo e sagace A. cerca la *verdadera Safo*, sia nella sua posizione di poetessa dell'amore, rispetto ai poeti precedenti (Omero, Archiloco, Mimnermo), sia rispetto a certe interpretazioni, di antichi e di moderni, circa la natura dei suoi amori. E' affrontato cioè, e trattato con un'ampiezza d'informazione (anche psicoanalitica e medico-legale) e una ricchezza di documentazione bibliografica, storica, esegetica, quale non si potrebbe desiderare più precisa e aggiornata, la famosa *Sapphophage*. L'A. mostra quanto sia inopportuno giudicare Saffo, vissuta nel VII secolo, in un'isoletta vicina al mondo orientale, coi criteri europei e cristiani del nostro tempo, e sa che in materia simile è difficile, anzi impossibile, raggiungere la certezza, perciò, mentre polemizza con coloro che difendono Saffo dall'infamante accusa di tribadismo e di vita viziosa, non nasconde i lati deboli delle argomentazioni di coloro che sostengono il contrario, e, quanto a lui, si tiene, obiettivamente e prudentemente, sul terreno della verosimiglianza e dell'ipotesi. Egli ritiene che le amiche che si raccoglievano intorno a Saffo non formassero un tiaso

culturale nè una confraternita, nè un pensionato nè un'accademia nè una scuola poetica (ma solo un'accolta di amiche che si riunivano per ascoltare le poesie di Saffo), e che Saffo non fosse la direttrice di un gruppo religioso nè la preside di un pensionato o educando per signorine di buona famiglia (ma solo una poetessa che *espontanea y libremente para su propia satisfacci3n y consuelo*, anche se talvolta abbia potuto farlo su ordinazione, componeva poesie). In tutta la lirica più antica — osserva l'A. — l'amore per eccellenza è quello omosessuale, tra l'ἑρσστής e il suo eromeno, e questo in tutta la Grecia: che ci sarebbe di strano che a Lesbo, dove le donne cercarono di acquistare una certa personalità sociale e culturale, per ragioni legate in parte all'esistenza possibile di vecchi fattori matriarcali, non si fosse limitata al sesso maschile questa cristallizzazione delle forme di vita aristocratiche in associazioni collettive con le sue conseguenze nell'ordine sentimentale, *sino que... el fenomeno se extendio alli tambien el mundo de las muchachas solteras* (p. 43)? Naturalmente sarebbe troppo lungo riferire, anche sommariamente, sulle numerose questioni alla cui soluzione l'A. porta il contributo di valutazioni acute e persuasive; voglio solo accennare all'interpretazione dell'ode tradotta da Catullo, a proposito della quale dice: « *Simple amor carnal hacia la muchacha? Si, es posible, pero también aguda pena por la defecci3n mas dolorosa que ninguna otra...*, perchè la fanciulla non ha tradito per Andromeda o per Gorgo, ma ha dato al cuore di Saffo la peggiore pugnolata con l'*entregarse al varon, ese aborrecible enemigo...* (p. 50).

Con questa conferenza un ottimo capitolo si aggiunge alla letteratura saffica; a proposito della quale vorrei permettermi di segnalare allo scrupolosissimo A. due notevoli studi, di Valgimigli e di Nencioni, sfuggiti probabilmete alla sua infaticabile solerzia.

L'altra conferenza del Galiano riguarda l'amore nel periodo ellenistico — periodo che presentava, come è noto, molti e notevoli punti di contatto col mondo dei nostri giorni. La commedia nuova, specialmente quella di Menandro (la quale è qui studiata con freschezza e felicità di rapide notazioni, nelle figure femminili, le deliziose etere come Abroton e Plangon, e nel suo clima morale, tanto diverso, nel particolare campo esaminato, dagli stadi anteriori), ed Eroda — l'Eroda di Mirtale, col suo amore *del burdel, flor silvestre de los puertos y suburbios de las grandes ciudades*, di fronte all'amore borghese di Menandro — e Teocrito (con le sue indimenticabili donne amanti, la patetica Simeta e l'incostante Cinisca e Bombica e Galatea) e il παρακλανσίου della *Esclusa*, e l'Apollonio Rodio di Medea, e i romanzi, specialmente quello di Longo Sofista, « *poema de verdadero amor humano*

entre hombre y mujer suavemente encuadrados bajo el mas azur de los cielos, en los luminosos prados de Lesbos », tutti questi autori (e avrebbe potuto anche darsi posto alla *Cidippe* di Callimaco, e al V libro dell'*Antologia Palatina*, e all'*Ero e Leandro*, che certamente ha un modello ellenistico, forse callimacheo) forniscono larga materia di osservazioni e di documentazioni alle sagaci e penetranti analisi del Galiano.

Tra questi due capitoli si inseriscono le trattazioni di J. L. Lasso De La Vega sull'amore dorico, e sull'eros pedagogico di Platone, e quelle di F. R. Adrados, su « Omero e la donna nella poesia e nella vita greche », e sull'amore in Euripide.

Còmpito particolarmente difficile, quello del De La Vega, di spiegare, rendere comprensibile ai moderni un aspetto dell'amore greco, che, per quanto strano possa parere a noi, non cessa di essere tipico del mondo dell'erotica greca. Vogliamo dire dell'amore virile; l'A. tiene a mettere in rilievo l'enorme differenza che corre tra certe deviazioni moderne e il fenomeno dell'amore greco, nel quale pensatori e poeti che ad esso si ispirarono frequentemente, videro l'espressione più pura dell'eros e il movente stesso della vita umana. Non si tratta per noi — osserva l'egregio A. — di giudicare questo caratteristico aspetto del costume greco, si tratta di cercare di comprenderlo. E per giungere a questo risultato occorre considerarlo, quale fu per i Greci, come *institución moral*, come *institución peculiar de su cultura*, impostosi in epoca storica (il mondo omerico lo ignora) tra le stirpi doriche, la cui struttura sociale offriva le condizioni più favorevoli al suo sorgere. E' nell'aspetto filosofico, morale, economico, sociale, più che in quello patologico, che esso va considerato; anche, nell'aspetto estetico. Le ragioni della scomparsa di questo fenomeno dal panorama della vita greca ci aiutano a comprendere l'amore dorico, nel quale non si ha da vedere una anormalità organica collettiva, ma una tendenza omosessuale di tipo guerriero, quale appare anche in altri popoli (antica Scandinavia, India, Giappone arcaico, Alaska, ecc.), originata e diffusa in Grecia dai Dori, favorita dalla stessa loro organizzazione di tipo cavalleresco, e intesa prima di tutto all'educazione dell'eromeno da parte dell'eraste, per il raggiungimento dell'areté guerriera, donde certo carattere sacrale che, in origine almeno, sembra abbia avuto l'iniziazione pederastica. L'amore dorico rappresenterebbe, così, un ideale cavalleresco di *Kriegs-kameradschaft*, portato all'assurdo; in seguito, verrà dalla Ionia microasiatica, attiva e marinara, un nuovo ideale ad Atene, un ideale di libertà spirituale e di giustizia, e un nuovo concetto di vita, che prende a poco a poco il posto dell'ideale dell'areté eroica di Sparta: per effetto di questa penetrazione di nuovi ideali di vita, improntati a un più alto

apprezzamento dei valori umani, l'amore dorico si va trasformando, diventa l'amore socratico, ma non scompare, tutta la poesia greca, da Solone a Teognide a Ibico a Pindaro ad Anacreonte a Sofocle ai poeti dell'Antologia, a Longo Sofista, ne è traboccante; e ciò che può sembrare più strano, a chi non ne abbia colto l'essenza e il significato profondo, questo amore greco che si diffuse presso tutte le stirpi greche, era circondato dalla più alta stima, era ritenuto altamente onorevole, non aveva bisogno di nascondersi, tutt'altro. Soltanto col Cristianesimo, che collocò la donna in un piano infinitamente superiore a quello che le aveva concesso la società pagana (e infatti sono riconoscibili nella poesia greca nette correnti antifemministe) si levarono voci autorevoli di condanna (S. Paolo), e provvedimenti ufficiali (Giustiniano) contro l'innaturale costume pederotico: con ciò il sentimento cristiano veniva a ricongiungersi al mondo dell'epica, al sano mondo dell'epica, con le sue indimenticabili figure di donne amanti e amate, nel trionfo della bellezza femminile.

Ben diverso fu l'atteggiamento del Cristianesimo verso l'eros pedagogico di Platone (che forma l'oggetto dell'altra conferenza del De La Vega), ispirato a un concetto elevatissimo della bellezza interiore, anzi da esso la teologia cristiana derivò alcuni concetti fondamentali, quale quello dell'identificazione di Dio con l'Amore, la nozione di un Dio amante, di un Primo Motore immobile, sottomesso al movimento amoroso, onde si può dire che il mistero della Trinità, la verità profonda della Creazione, l'Incarnazione, queste tre grandi verità della Buona Novella del Cristianesimo, si valsero presso l'uomo cristiano della mediazione della metafisica platonica: tra l'eros socratico-platonico e l'agape paolina stanno, è vero, la Rivelazione e il mistero dell'Incarnazione del Figlio di Dio, ma è anche vero che l'amore ellenico, liberato dei legami della bellezza sensibile, innalzato fino alla sfera divina, è stato come un prodromo e un anticipo dell'amore cristiano.

Di diversa natura, ma di non minore interesse, sono le due conferenze di Francisco Adrados: sono, tutte e due, frutto di penetranti analisi e di profundissima conoscenza della letteratura e della storia greca, che portano l'insigne Autore a concludere che, salvo poche eccezioni (Saffo, Teognide; ma anche Archiloco!), *como un velo oculta la naturaleza de las relaciones de amor entre los dos sexos*, onde si può affermare che (salvo che per l'amore omosessuale) la letteratura greca classica (non l'ellenistica) è caratterizzata *por su falta de sentimentalismo*; e questo, fino a quando Euripide scoprì l'importanza e il valore della passione nella vita, e aprì alla luce della scena le profondità dell'anima e della passione femminili.

La conclusione delle sei conferenze è stata tratta dall'autore della prima e dell'ultima conferenza, M. F. Galiano, il quale alla fine della sua ultima conferenza traccia le tappe della lenta, laboriosa, ma necessaria, evoluzione, che condusse dalla passione sofferta di Saffo, dall'amore dorico, dall'eros pedagogico di Platone, dalla monotonia della vita coniugale attica, dalla passione delle eroine di Euripide, dalle segrete relazioni della borghesia menandrea, dal vociare dei bordelli alessandrini, dalle galanterie della poesia bucolica, dai sentimentalismi dell'elegia e del romanzo, all'amore come è sentito normalmente nel mondo d'oggi, espressione della spiritualità cristiana.

CALLIMACHUS, *Aetia, Iambi, Hecale and others fragments*. Text, translation and notes by C. A. TRYPANIS (« Loeb Classical Library »), London, William Heinemann Ltd., 1958, pp. XVI-318; prezzo s. net.

Il presente volume — dichiara l'A. stesso nell'introduzione — è una scelta dei frammenti dell'opera di Callimaco, limitata a quei frammenti che danno un senso e che consentono una traduzione. Il testo è basato in larga misura sulla eccellente edizione di Pfeiffer; l'apparato critico, come è costume nei volumi della Loeb, è limitato all'indicazione della fonte, e a poche, essenziali notazioni critiche. La traduzione non ha pretese letterarie, ma mira unicamente a fornire un aiuto per l'intendimento del testo.

Questo, nelle dichiarazioni programmatiche dell'egregio Autore: in realtà il volume, che vuole essere, ed è, qualche cosa di mezzo tra l'edizione dotta e l'opera di divulgazione — simile in questo all'edizione Budé, migliorata nelle successive edizioni, del Cahen — mostra un apprezzabile impegno critico, come è naturale in una edizione che, per il fatto stesso di essere accompagnata dalla traduzione, affronta tutte le questioni critiche ed esegetiche presentate da un testo difficile, e sul quale non cessa di esercitarsi l'acume dell'editore, che è, nello stesso tempo, restauratore ed interprete. E basterebbe a dimostrarlo l'apporto personale, di correzioni e di integrazioni, dell'attuale Editore, il quale non si limita a una scelta, spesso felice, tra le varie correzioni già proposte dagli altri studiosi, ma avanza lui stesso delle congetture sue (e tutte degne d'essere prese in considerazione) in almeno sette punti: nel proemio degli Αἴτια, al v. 37 οὐ νέμεσις] (ma questa integrazione era stata già proposta, mi sembra, da Rostagni), nell'ἄλτιον sul ritorno degli Argonauti ἤως δὲ θεαί [Φοίβη] nell'elegia di Cidippe, 75, v. 29

ῥίμφα (dubitativamente), nel giambo I (191 Tryp.), v. 39 ἔς μακρόν [ῥπνον], nel giambo XII, v. 61 [νόμου]ς (in nota), nel Βράγχος (229 Tryp.), v. 3 γὼ μὲν ὀπλίας ἀπό κεν τράποιτο (dubitativamente), nell'epinicio per Sosibio (384 Tryp.), v. 15 e 30 διπλόνν ἐκ].

Molto, il più di quanto è stato scritto su questi frammenti è noto al dotto Editore, sebbene egli non indulga volentieri all'invito della facile erudizione, ne è da fargli una colpa, se qualche cosa gli sia sfuggita. Al v. 1 del proemio degli Αἴτια, al principio, egli accetta l'integrazione di Vogliano οἷδ' ὅτ]ι; io avevo richiamato, a proposito di questo verso, in un articolo non sfuggito a Pfeiffer, un verso, molto vicino a quello di Callimaco, delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli: ora questo verso di Nonno poteva suggerire (come io stesso ho proposto in un articolo della « Rivista di filologia classica », apparso però qualche anno dopo questa edizione di Trypanis) un'altra integrazione, la quale rispetto alle altre avrebbe il vantaggio di fondarsi su un dato obiettivo, quello appunto del confronto con Nonno: precisamente θέσπι]ι.

Anche per il Μῆδον] del v. 16 della medesima elegia io avrei da rivendicare un certo diritto di priorità, rispetto alla integrazione di Pfeiffer: io avevo proposto, veramente, prima di Pfeiffer, Πέρση] in base al confronto col medesimo passo di Erodoto: ma il mio articolo uscito in tempo di guerra, era sfuggito a Pfeiffer, che tuttavia non mancò di citarlo, nel II volume del suo *Callimaco*. Approvo del resto la traduzione fatta da Trypanis del μακρόν del v. 15 « from a great distance » (che è sostanzialmente la mia interpretazione), anche dopo l'articolo di Puelma, del « Museum Helveticum » 1954, citato anche dall'attuale Editore.

Non mi sembra felice la traduzione, invece, del v. 49 della *Chioma* γειόθεν ἀντέλλοντα, κακὸν φυτόν, « an evil plant rising from the earth ». Ma in complesso un lavoro pregevole, che renderà certamente ottimi servizi ai Καλλιμαχεῖοι di professione, non meno che ai lettori di cultura non specializzata, desiderosi di conoscere direttamente questa parte così significativa dell'opera del famoso poeta di Cirene.

ARNOLD J. TOYNBEE, *Hellenism. The history of a civilization* (« The Home University Library of Modern Knowledge », 238), London, Oxford University Press, 1959; pp. IX-255; prezzo 8 s. 6 d.

Come il sottotitolo dice, si tratta di una storia della civiltà ellenica (« ellenica », e non « greca », al termine « ellenico » dandosi un'acce-

zione molto più vasta che quella del termine « greco »): una storia che segue il cammino di questa civiltà dal suo apparire, verso la fine del secondo millennio a. C. al secolo VII dell'era cristiana. In sedici capitoli sono esaminati e descritti gli sviluppi, le fasi, i caratteri di tale civiltà, negli aspetti caratteristici dell'ambiente dell'ellenico modo di vita, e nei momenti significativi della emancipazione dell'individuo dallo stato-città, della competizione, nell'occidente, di Fenici ed Etruschi, dell'aggressione persiana, della posizione di Sparta ed Atene, dell'accoglimento dell'ellenismo da parte della Macedonia, del formarsi delle monarchie e delle forme federative, dell'accoglimento dell'ellenismo da parte di Roma, della pace augustea e della decadenza della cultura ellenica, della penetrazione e diffusione delle religioni orientali nel mondo ellenico, della vittoria del cristianesimo, fino al collasso dell'ellenismo.

Il primo capitolo precisa chiaramente la definizione del concetto di « ellenismo » nei suoi limiti spaziali e cronologici (tra la civiltà minoico-micenea e la civiltà bizantina), e cerca i segni distintivi di esso, e li vede, non tanto nella istituzione della città-stato (che è anteriore alla civiltà ellenica, ne è esclusiva di essa), quanto nell'uso fatto di esso, come mezzo per dare pratica espressione *to a particular outlook on the Universe*; e nella *Manworship*, o umanismo che si voglia dire, che non è una forma di idolatria esclusivamente ellenica, ma che contiene tuttavia un elemento distintivo nel fatto che esso era *the most wholehearted and uncompromising practice of man-worship that is on record up to date*. Questo sarebbe il segno distintivo della storia ellenica, e a proposito di esso si presenta l'interessante questione, che è, poi, come dice l'A. stesso, il soggetto del suo libro: quale era la connessione tra la *Hellenes' worship of man* e il sorgere, gli *achievements, breakdown and eventual fall* dell'ellenismo?

Un libro di sintesi, dunque: ricco di fatti, chiaro, generalmente equilibrato nei giudizi, spesso avvincente. L'A. si è « documentato » anche attraverso viaggi, spesso fatti a piedi (che è, egli dice, il sistema più utile), nelle regioni che videro fiorir la civiltà ellenica (peccato che non abbia compreso nel suo itinerario di studioso anche talune regioni importantissime, quali la Sicilia e la Magna Grecia: ma l'attendere il compimento anche di questi altri viaggi avrebbe significato rinviare la pubblicazione del libro alle calende greche: ed è certamente anche a questo apporto di esperienze personali che il libro deve il carattere di « cosa vissuta » che spesso lo distingue e ne costituisce uno dei pregi più notevoli.

Il libro non ha, naturalmente, carattere erudito nè aporetico. Nessuna citazione di opere e di vedute di autori moderni — anzi, nessun

nome di autori moderni è ricordato, tranne quello del Ventris — ingombra l'esposizione, che scorre perciò facile e perspicua; nessuna discussione trattiene il lettore con la presentazione di opposti punti di vista. Lo scrupolo di evitare il più piccolo sospetto di erudizione giunge al punto che quando (p. 85) l'A. parla del dramma attico del V secolo, e del canto che gli diede origine, si limita a dire che esso « era associato col culto del dio Dioniso immigrato dalla Tracia », senza dire nemmeno il nome di tale canto, cioè il ditirambo, e senza accennare al dubbio che Dioniso possa essere non immigrato, ma indigeno della Grecia.

La mancanza di riferimenti bibliografici (ai quali supplisce in parte la bibliografia che è in fondo al volume, la quale purtroppo è limitata alle opere di autori inglesi, o tradotte in inglese), non significa evidentemente che l'A. si sia accinto a quest'opera di sintesi senza il necessario esame delle questioni e l'utilizzazione delle fonti antiche e degli studi critici moderni; tutt'altro! Questo lavoro di accertamento e di aggiornamento critico, anche se non dichiarato, è presupposto a ogni pagina della trattazione. Pure, qualche volta si sentirebbe la necessità di una documentazione: così, per es., quando dice (p. 78) che « Argo intorno al 669 a. C. inflisse una grande sconfitta a Sparta », si amerebbe conoscere da che cosa risulti questa datazione, e se ci siano pareri diversi in proposito.

Il libro ha una storia: commissionato all'A. dal Murray, nel 1914, per la collezione nella quale ora è apparso, ha fatto oggetto da allora di continue, anche se non ininterrotte, ricerche e raccolta di appunti e di schede; ma esso non reca le tracce di questa discontinuità e dispersione nella sua preparazione, chè anzi esso sembrerebbe opera di getto, senza discrepanze, omogeneo, perfino, qua e là, brillante. Qualche giudizio può perciò apparire troppo brillante per essere del tutto vero: così, per es., quando dice di Cicerone, Virgilio, Orazio ecc. *who produced, in Latin, Hellenic works of art* (p. 4), che ressero il confronto con le migliori opere scritte in greco, e non rileva quanto di « romano » c'è nelle loro opere nè accenna, viceversa, nel medesimo brano in cui tratta del bilinguismo della letteratura greco-latina, al processo opposto, per cui furono i Latini a fornire, in un certo periodo, modelli letterari ai Greci.

Un errore di stampa che salta agli occhi nella bibliografia è Mannou, per Marrou. Un libro ben riuscito, dunque, in complesso, e che vedremmo volentieri tradotto in italiano, per il nostro pubblico colto.

Hellenica Oxyrynchia, edidit VITTORIO BARTOLETTI (« Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana »), Lipsiae, In aedibus B. G. Teubner, 1959; pp. XXXV-74.

Giunge attesa questa edizione delle *Elleniche d'Ossirinco*, la quale sostituisce l'edizione di E. Kalinka, della medesima collezione: se c'era uno studioso qualificato a dare l'edizione integrale di quanto c'è rimasto dell'enigmatico scritto, questi era appunto il Bartoletti, che già nel pubblicare per primo i Frammenti fiorentini aveva rivelato, oltre che le ben note qualità di esperto papirologo e di grecista, anche una specifica competenza sugli storici greci, e, in particolare, su questo storico, che continueremo a chiamare lo « storico di Ossirinco ». L'edizione delle *Elleniche* pubblicata da M. Gigante nel 1949, poco dopo la pubblicazione dei frammenti fiorentini, non aveva infatti fatto compiere alcun vero progresso al testo edito, l'aveva forse, in qualche punto, peggiorato.

L'ampia, e precisa, introduzione dà le necessarie notizie sull'uno e sull'altro papiro, il Londinese e il Fiorentino, sull'ordinamento dei frammenti, sull'autore, offrendo un utile e compiutissimo quadro dello stato delle varie questioni. Riguardo alla *vexata quaestio* dell'autore, il Bartoletti, dopo avere accennato alle ragioni per cui vanno esclusi Teopompo, Eforo, Androtione, Daimacho, conclude persuasivamente col fermarsi sull'alternativa Cratippo-Autore ignoto, e osserva che questo Autore ignoto dovrebbe essere somigliantissimo a Cratippo, e che è poco verosimile che di un tale scrittore sia scomparsa ogni memoria.

I criteri a cui si è attenuto il Bartoletti nel curare la presente edizione, sono di estrema prudenza: restituire, quanto più è possibile, il testo alle testimonianze dei papiri, e liberare l'apparato critico delle congetture errate o poco rilevanti. Il B. ha sottoposto a nuova revisione il papiro fiorentino, già da lui edito, e ha esaminato personalmente il papiro londinese, prima a lui noto in riproduzioni fotografiche, ottenendo, in alcuni casi, delle letture più esatte. Risultato di queste attente e sagaci fatiche è questa edizione, che non esito a definire eccellente. Non riferirò i casi, tutt'altro che rari, in cui l'attuale Editore ha letto il papiro meglio degli Editori precedenti, anche di se stesso, nella *editio princeps* dei frammenti fiorentini; o in cui ha integrato, o corretto, il papiro in modo più persuasivo, e meglio fondato, degli altri, o in cui ha scelto, tra le varie congetture dei dotti, con mano particolarmente felice. Non credo che molto resti da fare al futuro editore di questi *Hellenica* (se vi sarà; e non credo che vi sarà); io stesso, che ho scritto due note critiche a questo testo, le quali appariranno sulla rivista « Helikon », ho detto che esse andavano considerate come delle *hario-*

lationes, più che come congetture: così poco, ripeto, resta da fare a chi si voglia occupare, dopo questa edizione del Bartoletti, di questioni critiche riguardanti il testo delle *Elleniche* ossirinchite.

ERIC R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*. Traduzione di Virginia Vacca De Bosis (« Il pensiero classico », VII), « La Nuova Italia » editrice, Firenze, 1959; pp. XV-387; prezzo Lire 5000.

Di un libro tradotto non si dovrebbe parlare che per rilevare, se è il caso, l'opportunità della traduzione, e gli eventuali pregi (o difetti) di essa: l'una e l'altra cosa facciamo qui, plaudendo alla felice iniziativa del benemerito Editore, e lodando la chiarezza e la fedeltà della traduzione. Ma non si può, trattandosi di un'opera di insigne valore quale è questa del Dodds, non cogliere l'occasione per informare i lettori sul contenuto e gli scopi del libro (sebbene si tratti di un'opera apparsa, nell'originale, nel 1951, e già passata al vaglio della critica, e discussa, e affermatasi come opera assai significativa, e divenuta ormai, per dir così, « classica »).

Di un titolo affine a quello dell'opera che qui si recensisce, c'era, tra noi, *l'Irrazionale nella letteratura* del Fraccaroli (un'opera che, quando uscì, molti anni fa, parve aprire nuovi orizzonti alla critica letteraria, nè solo alla critica delle letterature classiche), ma, tranne il titolo e il campo di osservazioni, nulla di simile è tra le due opere. Giacchè questa del Dodds si rivolge, non alla letteratura, ma alla religione: e studia « un aspetto importante e relativamente poco noto del mondo spirituale della Grecia antica », che può essere compreso sotto il nome di « irrazionale », in opposizione al razionalismo, che è ritenuto (in parte, a torto) la principale caratteristica dello spirito greco. Studia, cioè, partendo dai poemi omerici, gli elementi soprannaturali, psichici, irrazionali, dell'esperienza religiosa greca, e poi scendendo all'età arcaica, per esaminare le forme nuove assunte da tali elementi in tale età, dominata dalla profonda coscienza dell'incertezza e dell'impotenza umana e dell'ostilità divina, secondo le opposte caratteristiche distinguenti le due civiltà, l'omerica e l'arcaica, l'una definita « civiltà di vergogna », l'altra « civiltà di colpa ». Considera, come espressioni di tale irrazionalismo, oltre certe idee etico-religiose caratteristiche della spiritualità greca, quali quelle del *phthónos* divino e della ereditarietà della colpa e della contaminazione, anche quelli che chiama « i divini doni della pazzia » (il furore profetico, il furore teletico o rituale, il furore poetico, il furore erotico) e i sogni e (ciò che costituisce la parte più nuova, e forse più discutibile, del libro) le esperienze religiose di tipo sciaman-

nistico, in relazione alle idee di sopravvivenza dell'anima e di contrapposizione d'anima e corpo, e al problema del male. Viene quindi a prendere in esame le manifestazioni dell'illuminismo greco, e rileva la reazione opposta ad esso dallo spirito greco, e ne cerca le ragioni, e pone in luce, sopra il processo di decadenza della compagine ereditaria delle credenze manifestatesi nel secolo V, l'altezza e l'importanza dell'atteggiamento di Platone: per giungere al periodo ellenistico, in cui la disgregazione del conglomerato di idee tradizionali fece un altro passo avanti, e si ebbe, nonostante l'apparente instaurazione di una « Età della Ragione », un ritorno all'irrazionale, che si manifesta nelle credenze, e pratiche, astrologiche e magiche, in un clima intellettuale che fa pensare al Medioevo.

Con questo rapidissimo schizzo non si è voluto tentare nemmeno di dare una idea del contenuto, di idee e di fatti, del libro. L'erudizione che vi è sparsa è formidabile; si vede subito che il libro è opera di un filologo agguerrito, oltre che di un pensatore che sa pensare con la sua testa, e non è sordo alle suggestioni del pensiero contemporaneo, specialmente dell'antropologia e della psicologia sociale. Molte idee tradizionali, anche nel campo della storia letteraria, escono dall'esame fattone dal Dodds, ridimensionate e corrette: come quella, per dare un esempio, che vedeva nei poemi omerici un'opera essenzialmente non religiosa, e che ora, dopo quanto ne ha scritto il Dodds, appaiono essere invece poemi religiosi; o quella che vedeva in Euripide il « poeta dell'illuminismo greco », e che ora sembra dover cedere il posto all'altra definizione, proposta dal Dodds, di « poeta irrazionalista ».

Ma non vogliamo dare esempi: tutto il libro è ricco di revisioni, di rettificazioni, di suggestioni, pur essendo dominato da un senso della misura, da un equilibrio critico, quale si incontra di rado in libri simili. Un libro, infine, al quale hanno contribuito un'erudizione di prim'ordine e un'esperienza di pensiero delle più ammirevoli, e — ultima ma non ultima — un'esperienza di vita che sa cogliere felicemente, senza forzarle, le affinità con la vita moderna e con le esperienze di altri popoli, anche i più lontani (anche se non sia facile spiegarsi sul terreno storico la possibilità di rapporti e di influssi, anche indiretti; nè, del resto, questa difficoltà sfuggiva al solerte A., il quale a un certo punto, a proposito di influenze nordiche da lui sostituite alle orientali nell'esame della formazione e dell'evoluzione delle dottrine orfiche, si prospetta il pericolo di apparire « pansciamanista »).

Dopo quanto abbiamo detto, non mette conto di rilevare talune lievi sviste o dimenticanze che ci è occorso di notare; non si vede poi la ragione per cui molto spesso è segnata la quantità sulle sillabe di

parole greche, senza che ciò valga a distinguere tali sillabe da quelle con quantità diversa. Il libro è certo destinato a lunga e feconda vita.

EPICURO, *Etica*. Opere e frammenti, a cura di RUGGERO SAMMARTANO, Cappelli editore, s. d., ma 1959; pp. 124; prezzo Lire 800.

Gli scritti di Epicuro, qui dati in traduzione, sono la *Lettera a Menecco*, le *Massime fondamentali*, e le *Sentenze Vaticane*; inoltre, i *Frammenti*, e in appendice, la *Vita di Epicuro* di Diogene Laerzio. Le traduzioni sono, generalmente, fedeli ed esatte, e numerose note, talvolta anche ampie, le accompagnano, dando la possibilità di un'interpretazione più precisa, sia per la forma che per il pensiero. Il testo seguito è fondamentalmente quello del Diano dal quale non si discosta che raramente, per adottare correzioni di altri studiosi, quali il Barigazzi, il Kuhn, l'Usener, e tutte le volte che lo fa, ne fa cenno nelle note. La nota bibliografica è limitata all'essenziale, e non è da dubitare che le conoscenze dell'Autore siano ben più estese di quello che lascerebbero pensare le indicazioni date nella nota bibliografica e nell'Avvertenza. Forse avrebbe potuto essere proficuo uno spoglio più sistematico delle riviste, specializzate e non specializzate.

Le traduzioni moderne di Epicuro, italiane e straniere, sono numerose, e anche recentissimamente ne è apparsa una in Italia; il testo non offre più, ormai, gravi difficoltà critiche ed esegetiche, tranne che in pochissimi punti. Tuttavia queste traduzioni hanno per lo più una loro ragione di essere; e anche questa del Sammartano, che nella sua prosa secca e trasandata rende bene il carattere dell'originale, col suo andamento nervoso e le sue pregnanze di significato. E' questa di cui diamo qui notizia l'opera di uno studioso di filosofia più che di un filologo: ma di un filosofo che sa leggere i testi nell'originale, il che non è di tutti.

En passant, qualche osservazioncella; per la sentenza vaticana LXXV, contenente la massima soloniana « Guarda la fine! », andava citato soprattutto Erodoto; vari errori di stampa deturpano le non molte parole citate nell'originale greco; non è corretto dire, come pure molti dicono, *Stromata*, andrebbe detto *Stromati*. Ma è chiaro che si tratta di osservazioni da nulla, che nulla tolgono ai meriti di questo lavoro.

ANDREA M. ANDREADES, *Storia delle finanze greche dai tempi eroici fino all'inizio dell'età greco-macedonica*. Traduzione di FRANCESCO DE SIMONE, a cura di G. Iannitto e E. Lama, con una introduzione alla storia della finanza pubblica di E. MORSELLI (« Storia della finanza

pubblica » n. 1, Collezione diretta da E. Morselli); Edizioni Cedam, Padova, 1961; pp. LV-491; prezzo Lire 6500.

Merita d'essere segnalata anche agli studiosi di filologia classica la traduzione italiana della notissima opera dell'insigne studioso greco, la quale, uscita nel 1928, aveva già avuto una traduzione in lingua tedesca nel 1931, e una in lingua inglese, nel 1933. L'opera dell'Andreades è giustamente ritenuta d'importanza fondamentale, data l'esemplare, riconosciuta, competenza dell'autore, e dato l'impegno da lui posto nel preparare e nello stendere quest'opera. Generalmente studi simili a questo dell'Andreades, che hanno per oggetto un aspetto decisamente specifico, o tecnico che si voglia dire, della storia delle civiltà antiche o sono opera di filologi o sono opera di tecnici (nel caso particolare, di economisti), e nell'un caso e nell'altro, essi risultano, ordinariamente, insoddisfacenti: ed è raro il caso — che è il caso, appunto, dell'opera di cui parliamo — che le due qualità si trovino combinate insieme nella medesima persona. L'Andreades, molto modestamente si scusa d'essere solo un economista, e di non possedere le qualità dello storico e del filologo: in realtà egli possiede, e in misura rilevante, tutte queste qualità: ed è questo che dà alla sua opera il suo merito non comune, e ne fa uno strumento di lavoro insostituibile, e, insieme, una trattazione esauriente e attendibile, quale poteva essere fornita appunto solo da uno che era anche padrone degli strumenti del lavoro scientifico e della relativa bibliografia. Perciò non sarà mai lodata abbastanza l'iniziativa dell'Istituto di scienze finanziarie dell'Università di Palermo, e del suo infaticabile direttore prof. Morselli, di diffondere anche tra il pubblico italiano la conoscenza di quest'opera, che nel suo genere è un modello, presentandola in traduzione italiana.

Non credo nè utile nè necessario riassumere il contenuto del libro: ciò non sarebbe possibile che per sommicapi, e non darebbe che un'idea del tutto inadeguata dell'importanza di esso, la quale è data anche da un gran numero di problemi particolari, posti e discussi, e di notizie minute, ma ugualmente molto interessanti. Piuttosto, è della traduzione che occorre dire qualche cosa.

Essa, come informa nell'Avvertenza il Morselli, era già pronta nel 1933, ed era una versione molto letterale, che perciò lasciava in dubbio molti punti, a chiarire i quali aveva dato il suo contributo anche l'Autore stesso del libro: morto il quale, nel 1934, e l'anno successivo, morto il Traduttore, venne meno la possibilità di assicurare alla traduzione la desiderata fedeltà al testo originale, e insieme, la necessaria chiarezza. A raggiungere questo scopo hanno dato la loro opera i due collaboratori

del Morselli indicati nel frontespizio, e certo la loro fatica è stata meritoria, ma non così che non resti qua e là qualche durezza e, anche se raramente, qualche oscurità. Ma questo non ha importanza. Piuttosto, ci sia lecito esprimere un voto: che in una nuova edizione dell'opera, che auguriamo non lontana, sia aggiornata la bibliografia, che dal 1928 — data della pubblicazione dell'opera originale — ad ora è, come è naturale, notevolmente accresciuta, specialmente per ciò che riguarda la parte filologica e storica. Molto si è prodotto in questo periodo, molti e notevoli progressi hanno compiuto gli studi, e il non averne potuto tener conto rappresenta pur sempre una lacuna. Per es., nel campo degli studi omerici e micenei, la decifrazione delle tavolette ittite, e, più recentemente, delle tavolette micenee in lineare B (dovuta, come è noto, quest'ultima, al Ventris) ha portato a nuovi orientamenti degli studi e a uno sviluppo, prima imprevedibile, di essi. Di queste conquiste sarebbe stato indubbiamente l'Andreades il primo a compiacersi, e a trarne il massimo profitto: egli che scriveva (p. 35 della trad. ital.) che il suo trattato doveva poggiare tutte le sue parti su solide basi, e « dato che non possediamo elementi più positivi e specialmente non riusciamo a leggere le iscrizioni minoiche, *tutte le conclusioni hanno carattere congetturale* ». Il corsivo non è nostro; e aggiungeva in nota: « queste iscrizioni sono numerosissime, e probabilmente si riferiscono a pubblici conti ». Andreades anche qui aveva visto giusto; con che gioia si sarebbe gettato su questo nuovo materiale!

UGO ENRICO PAOLI, *Carmina*. Felice Le Monnier, Firenze, 1961, pp. VII-362.

Non si tratta certo di un'opera di filologia, e come tale, non avrebbe titolo perchè se ne parlasse in questa *Rassegna*. Ma la pubblicazione, ai nostri giorni, di un volume di carmi latini è un fatto che non può non interessare anche la filologia, non foss'altro che come indizio della vitalità della lingua latina, della sua capacità di esprimere senza sforzo, in modo del tutto naturale, il pensiero e il sentimento moderni. Premesso questo, osserviamo che effettivamente di siffatta vitalità i carmi del Paoli sono una prova della più convincenti. Il latino del Paoli è una lingua viva, che sa piegarsi — proprio come una lingua viva, in fase di evoluzione — all'espressione delle più sottili finzze del pensiero, fino alla formulazione di *calembours* e di giuochi di parole, e non è impedita da nessuna difficoltà nel rendere in forma latina concetti cose sentimenti propri del vivere moderno.

Questa lingua latina del Paoli appare a chi l'esamini, forte delle

sue conoscenze di poesia latina, una lingua « composita », la quale incorpora qua e là versi ed emistichi e attacchi di frase e combinazioni di parole di Orazio e di Virgilio e d'altri poeti: eppure nessuna impressione d'artificio o di disegualianza linguistica o di incoerenza estetica tali tratti lasciano nel lettore non messo in guardia: così, nel Paoli, l'erudito e il poeta sono una sola cosa, anzi il poeta nasconde ed elimina l'erudito. E i versi: i versi sono della più schietta naturalezza e spontaneità. Paoli potrebbe dire di sè quello che Ovidio diceva di sè, che qualunque cosa tentasse di dire, si esprimeva in versi. Paoli è veramente uno che in fatto di prosodia *digito callet et aure*; e non sappiamo immaginarlo intento a consultare il dizionario per assicurarsi della quantità di una sillaba: nella scelta e nella *iunctura* delle parole nel giuoco delle cesure è l'orecchio che lo guida, e la sua natura di etrusco romanizzato, e di poeta.

Anche di poeta. Certo buona parte di questi carmi sono poesia d'occasione, il che vuol dire che non sono, propriamente, poesia. Ma c'è anche un Paoli — scrivevo io stesso sulla « Nuova Antologia » del febbraio 1960 — « che, al di fuori di ogni prova di bravura e di tecnicismo, che pure ammiriamo, sa guardare con occhi suoi lo spettacolo della natura e della vita; che sa spingere in alto lo sguardo, che ha un suo mondo, un suo piccolo mondo, da esprimere, e sa esprimerlo, pur nei vecchi schemi, con semplicità e modernità di notazioni ». Quando questo gli accade, Paoli è poeta; l'uso della lingua latina non gli è stato di ostacolo all'espressione del suo mondo di sentimenti e d'immagini, è stato il suo naturale mezzo d'espressione. E questo è anche un altro dato che, in sede filologica, possiamo acquisire, a prova della non invecchiata vitalità della lingua latina.

HESIOD, translated by RICHMOND LATTIMORE, The University of Michigan Press, Ann Arbor, s. d. [ma 1959]; pp. 241; prezzo \$ 3.95;

THUCYDIDES, *The Peloponnesian War*. The THOMAS HOBBS translation, edited by DAVID GRENE, with an introduction by BERTRAND DE JOUVENEL; Ann Arbor, The University of Michigan Press; s. d. [ma 1959]; voll. 2, di pp. XX-590; prezzo dei due voll. \$ 6.95;

PROCOPIUS, *Secret History*, Translated by RICHARD ATWATER, foreword by ARTHUR E. R. BOAK, The University of Michigan Press, Ann Arbor, s. d. [ma 1961]; pp. XVI-150, prezzo \$ 4.50.

Merita di essere segnalata con lode all'attenzione anche dei filologi l'iniziativa dell'Università di Michigan, di pubblicare in una collezione

di « Classici in Traduzione », le opere più significative, o comunque più interessanti, degli scrittori greci e latini — anche se l'importanza di tali traduzioni non vada, generalmente, al di là dell'apporto che esse potranno dare a una più diffusa conoscenza delle opere originali. Sono finora uscite le traduzioni di Petronio, Eliodoro, Catullo, Senofonte (*Anabasi*), oltre le tre, di cui stiamo per dare notizia un po' più larga; altre traduzioni supponiamo siano previste per l'avvenire. Il piano delle pubblicazioni prevede per ciascun testo una breve, ma, possibilmente, compiuta, introduzione, la traduzione, un indice dei nomi propri, e, quando se ne veda l'opportunità, un glossario, che con le spiegazioni che dà sui nomi propri e le cose notevoli, viene a costituire una specie di commento essenziale.

Di Esiodo il ben noto e apprezzato traduttore di Omero, Eschilo e Pindaro, R. Lattimore, dà in traduzione *Le opere e i giorni*, la *Teogonia* e lo *Scudo di Eracle*; del primo, a renderne più afferrabile la struttura, ha preferito dare, più che *a separare outline*, delle rapidissime analisi nelle pagine a fianco delle traduzioni. L'introduzione dà le notizie essenziali sulla vita e le opere di Esiodo, o, dovremmo dir meglio, « esiodee », come l'A. dice, tra le quali è lo *Scudo di Eracle*, generalmente ritenuto oggi non autentico, e che il L. giudica « sub-Hesiodic, though it does have its moments » (p. 9); del *Catalogo delle donne* avrebbe potuto essere ricordata la recente edizione del nostro Traversa. Quanto alla data, L. ritiene Esiodo un po' posteriore a Omero, come *a younger contemporary of the author of the Odyssey* (p. 13). Il testo seguito è quello di Evelyn-Whithe, della Loeb Classical; la traduzione è chiara e precisa, e dà — per quello che può giudicare un lettore straniero — una gradevole impressione di modernità e di vivezza. Quattro bellissime illustrazioni, abbraccianti ciascuna lo spazio di due pagine, di Richard Wilt, accrescono il pregio della lussuosa presentazione editoriale.

Anche la *Storia segreta* di Procopio è preceduta da una introduzione, la quale dà le notizie opportune riguardanti la vita e l'opera dell'autore, con particolare riguardo all'opera che qui si dà in traduzione (della quale è spiegato il titolo — come è noto, precisamente « storia inedita » — nella tradizione del genere, e sono illustrati le circostanze storiche e il valore, ed è fissata ad « alcune generazioni dopo la morte di Procopio » la data di pubblicazione.

Per l'opera di Tucidide è stata riesumata la « classica » traduzione di Tommaso Hobbes, il famoso filosofo politico del secolo XVII; ed è stata scelta questa traduzione, come osserva il Grene nell'introduzione, non per la sua rarità o per la sua importanza per gli studi Hobbesiani,

ma perchè *it is by long odds the greatest translation of Tucydides in English*. Questa traduzione non è stata modificata o adattata, per renderla più accetta al lettore moderno, giacchè poche traduzioni (osserva sempre il Grene) hanno saputo rendere in un linguaggio moderno « il movimento e la verità » dell'originale, come questa traduzione di Hobbes. Sono state aggiunte tuttavia delle note, non infrequenti, le quali oppongono alla traduzione di Hobbes la traduzione che a un lettore moderno sarebbe stata più comprensibile, o la traduzione letterale del testo greco, e rilevati gli errori di tale traduzione, dovuti a incomprensione da parte del traduttore o all'adozione di lezioni che la critica successiva doveva dimostrare inaccettabili.

L'introduzione, anzi le introduzioni, insistono sul fatto che Tucidide è uno storico *with a terribly immediate meaning for us today*, e mettono l'accento sul carattere politico dell'opera tucididea e sull'insegnamento che si può trarre da essa, che ancor oggi, dunque, conferma il carattere di $\kappa\tau\eta\mu\alpha$ ἐς ἀεί, che l'autore stesso volle darle.

L'iniziativa è lodevole, e non c'è dubbio che i volumi di questa splendida collezione americana renderanno eccellenti servizi alla cultura, e alla causa della tradizione classica, che è la tradizione, di cui ancora ci nutriamo.

QUINTINO CATAUDELLA

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il 20-XII-1961 nella Tip. dell'UNIVERSITÀ DI CATANIA
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea (esaurito)	
2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani	L. 1.200
3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh	» 1.200
4) S. BOTTARI. Il Maestro di S. Martino (esaurito)	
5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia	» 1.000
6) G. ACNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . .	» 800
7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgò	» 1.000
8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano . . .	» 800
9) A. PELLECRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung	» 1.500
10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . .	» 800
11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI . . .	» 1.500
12) R. M. RUCCIERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano	» 600
13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese	» 400
14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ	» 2.500
15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana	» 1.500
16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali	» 3.000
17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice	» 700
18) L. B. ALBERTI, De Statua, Introduzione di O. MORISANI . . .	» 450